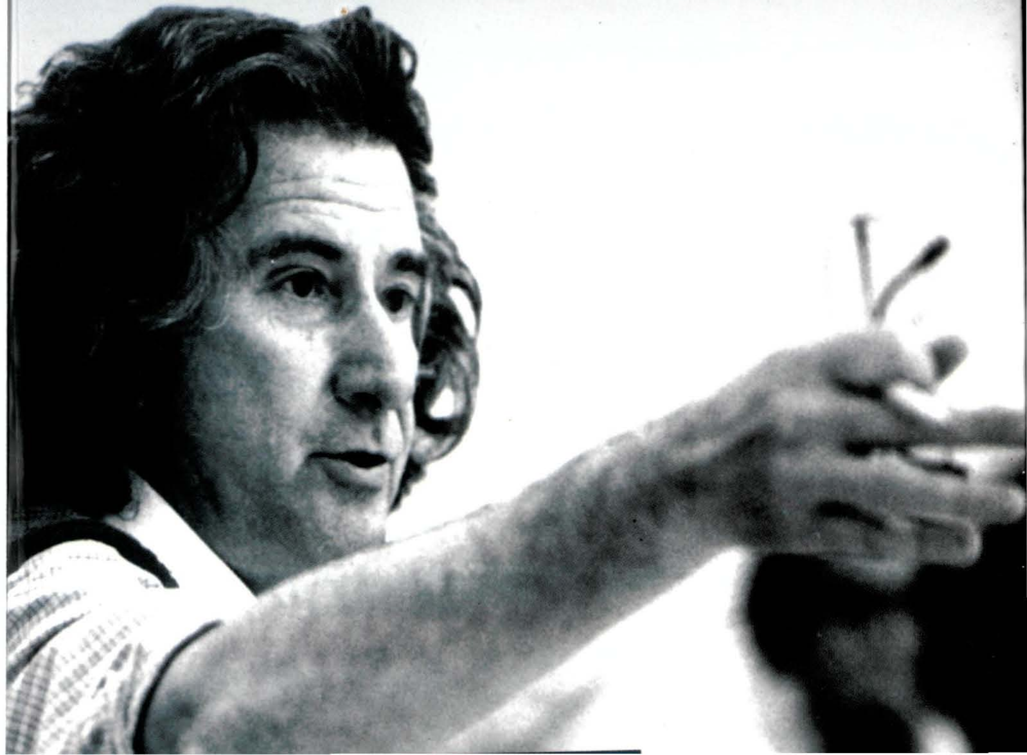
Augusto Boal

O TEATRO COMO ARTE MARCIAL



O TEATRO COMO
ARTE MARCIAL

Augusto Boal

O TEATRO COMO ARTE MARCIAL

Garamond

Copyright © 2003, Augusto Boal
Direitos cedidos para esta edição à
Editora Garamond Ltda.
Caixa Postal: 16.230 Cep: 22.222-970
Rio de Janeiro – Brasil
Telefax: (21) 2224-9088
E-mail: garamond@garamond.com.br

Revisão
Márcia Lemos

Editoração Eletrônica
Luiz Oliveira

Capa
Estúdio Garamond
Sobre foto do arquivo pessoal
de Augusto Boal

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS

B631t
Boal, Augusto, 1931-
O teatro como arte marcial / Augusto Boal. – Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
204p.; 14x21cm.

ISBN 85-86435-97-X

1. Teatro. I. Título.

03-0718.
CDD-792
CDU-792

Todos os direitos reservados. A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

Dedico este livro a todos os homens e mulheres, velhos e jovens, gordos e magros, que, no dia primeiro de janeiro de 2003, em Brasília, invadiram o espelho d'água do Palácio da Alvorada e, com água pelas barrigas, volumosas ou atléticas, transgrediram todos os rituais cerimoniosos para festejar o presidente Lula, no dia da sua posse.

Sumário

O professor de dança 9
A mulher no espelho 12
Uma Lady em Nova York 15
O protagonista insubmisso 24
A criação artística e a divina loucura 39
A paixão e a arte 44
O artista louco e o louco artista 48
As metamorfoses do diabo 50
O espetáculo e o sonho 63
O teatro como vida e a vida como teatro 73
Misericórdia: aí vem a justiça divina! 78
O teatro como arte marcial 83
A pedagogia do medo 92
O suicídio do artista 96
Os três caminhos da cultura 100
A culpa é do Pitágoras 103
A arte na política e a política da arte 112
As imagens subjuntivas 119
Dizem que o povo gosta 125
A globalização das múmias 129
Com orgulho em nosso peito 133
A liberdade de Prometeu e o som do silêncio 135
A ética e a moral, dentro e fora das celas 138
Conjuntos analógicos e conjuntos complementares 157
Jovens em conflito com a lei e... consigo mesmos! 173
Cartilha, não catecismo 183
Fala de aniversário 196

O professor de dança

Quem vive teatro, vive na emoção. Depois da luminosa Barcelona, Paris iluminada e Londres são-paulina, no começo de março de 2002 fui trabalhar em um povoado de dez mil habitantes, Hebden Bridge, no meio da Inglaterra.

Como vereador, eu já tinha feito Teatro do Oprimido com cegos no Rio de Janeiro, com surdos-mudos na França, com portadores de variegadas deficiências em outras cidades do mundo, ao longo do meu tanto tempo, que já não é curto... Em Hebden Bridge, trabalhei com surdos-mudos, cegos, enfermos de paralisia cerebral, Síndrome de Down, esclerose múltipla e depressão profunda, todos juntos no mesmo grupo: vinte doentes e vários *carers*, que não são enfermeiros, mas fazem as vezes – e fazem mais.

Por que vieram de longe trabalhar comigo? Conheci Susan Quick em uma oficina que dirigi em Derry, na Irlanda, doze anos atrás. Ela gostou tanto do meu jeito de fazer teatro que passou a difundi-lo em vários países da África em guerra, onde trabalhou por sete anos. Voltando a residir em sua terra, ela, que tantos perigos havia enfrentado – bombas e granadas –, rodopiou na montanha com seu pacífico automóvel de passeio, a trinta metros de sua porta, e caiu na ribanceira, no inverno escuro, quando a neve e a noite viram gelo. Ficou paralítica.

Não desistiu do teatro e passou a dirigir oficinas para pessoas como ela, portadoras de alguma carência física ou mental. Não preciso dizer que esse foi um dos trabalhos mais difíceis da minha vida; nunca esteve minha atenção, nem meus cuidados, mais concentrados em todos e em cada um dos meus alunos.

Deles, dois me chamavam a atenção com particular carinho: Sig, moça franzina com menos de quarenta anos e quarenta quilos, precisava que o seu atendente lhe amplificasse a voz, tão débil era seu corpo, murchos seus pulmões; sentada em cadeira de rodas, duas vezes por sessão deitava-se em uma colchonete para descansar. Havia perdido os pais em Johannesburgo, quando explodiram sua casa, durante as guerras do *apartheid*. Sig vivia com parentes e um assistente, pago pelo Estado.

Alan viajava duas horas de trem todos os dias, desde Liverpool até Hebden Bridge, ida e volta. Com paralisia cerebral, ele não coordenava braços nem pernas, não conseguia dizer palavra, nem sílaba. Graças ao milagre eletrônico, comunicava-se conosco por intermédio de um computador, Dynavox, cheio de desenhos genéricos que se abriam em outros mais específicos. Alan, com dificuldades, conseguia acertar as teclas. Formada a frase, apertava o *enter* e o computador pronunciava o escrito, com voz metálica. Quando a máquina não bastava, sua assistente interpretava suas expressões fisionômicas, seus olhos e seu olhar.

Sig e Alan participaram das curtas peças que expunham suas opressões e, destemidos, entravam em cena sempre que desejavam teatralizar suas opiniões e desejos. Cada qual no seu ritmo – sempre respeitamos o ritmo de cada um.

No último dia, nas despedidas, perguntei a Alan o que fazia em seus dias normais, sem tanto trem. Respondeu que gostava de música e era professor. Alan sabia ler o meu rosto, e leu meu espanto: professor de quê?

– Sou professor de dança!

Espanto maior! Sua assistente veio em meu socorro e traduziu seus pensamentos: antes da doença, Alan era professor de dança e, como Susan, dedicou-se, depois de doente, aos que sofriam do mesmo mal. Explicava aos seus alunos a origem e as características do tango, rumba, bolero e samba. Em seguida, ouviam CDs e, cada um em sua cadeira – movendo os braços, o rosto ou apenas os olhos – dançava, reinventava a dança.

O que é a dança senão o corpo apaixonado que se casa com o ritmo? Quem nasce Nureyev pode dar saltos acrobáticos; quem é menos elástico, dança em sua cadeira de rodas. Tudo é dança! Se estamos

vivos, somos todos bailarinos, mesmo a nossa vizinha gorda e o seu marido perneta!

Ainda emocionado, despedi-me de Sig, que me disse ter aprendido muito com a oficina que, no meu entender, havia sido demasiado corporal para as suas circunstâncias. Perguntei-lhe se havia aproveitado alguma coisa daqueles encontros. Feliz, por meio do assistente, ela me agradeceu:

– Aproveitei muito, sim: todos os dias, pelo menos duas vezes por dia, eu sorri...

Ela sorriu... e eu quase chorei.

O sorriso, mais que o riso ou o pranto, é a mais suave forma de se dar razão à vida.

A mulher no espelho

Em novembro de 1999, o Teatro do Oprimido realizou um festival no Teatro Glória com sete dos nossos grupos de teatro popular. Nossos atores, habituados a se apresentar nas ruas e praças, sindicatos, igrejas, escolas e prisões, queriam sentir o gostinho do ritual teatral: queriam ver os espectadores retirando seus convites; ver o porteiro conferindo e moças acomodando espectadores; ver o pano que se levanta e luzes que se acendem... Pediram até as pancadinhas de Molière – aquelas que, em alguns teatros e ainda hoje, anunciam o início do espetáculo! Tudo isso também é gostoso. Queriam sentir esse gosto.

Quando digo *teatro popular*, digo *povo*: não são artistas – profissionais ou amadores – interpretando papéis de *povo*, mas o próprio *povo* revelando-se artista: são moradores de favelas, negros ou brancos, trabalhadores nas indústrias e camponeses sem terra, gente de igrejas e de associações de bairro... Improvisam, escrevem e encenam suas obras – nós apenas os ajudamos a fazer o que querem.

No último dia do festival, apresentaram-se as *Marias do Brasil*, grupo formado por 13 empregadas domésticas com a particularidade de que todas tinham o mesmo nome: Maria.

Quando terminou o espetáculo, depois dos belos aplausos, vieram me dizer que uma das nossas Marias estava chorando no camarim. Fui vê-la e perguntei por que chorava. Com suas palavras, que não consigo reproduzir, disse, mais ou menos, assim:

– Uma boa empregada doméstica deve ser invisível. Quanto menos seja vista, melhor. Põe e tira a mesa, faz a comida e a cama, lava e passa, varre a varanda, limpa o banheiro, banha as crianças e as leva pra escola: faz tudo e não tem horário. Mas, sobretudo, uma empregada doméstica não deve ser vista nunca. Nós aprendemos a ser invisíveis. Sabemos que somos invisíveis. Hoje, ensaiando no palco, reparei que um técnico cuidava para que eu estivesse bem iluminada, com a cor dos holofotes adequada ao meu vestido: ele queria que todos me vissem, queria ressaltar minha figura. Uma boa empregada doméstica deve ser cega e muda, e nós aprendemos a nada ver e a emudecer. Hoje à tarde, outro técnico colocou um microfone no meu peito para que minha voz fosse ouvida até na última fila, lá longe no balcão, mesmo quando eu falava em segredo...

Fiquei admirado, pensando que esses seriam motivos de alegria e orgulho, não de tristeza. Maria continuou:

– Agora há pouco, durante o espetáculo, a família para a qual eu trabalho, há mais de dez anos, estava inteira na platéia, no escuro, vendo o meu corpo e ouvindo a minha voz. Estavam atentos e calados, eles estavam me vendo e me ouvindo. Eu trabalho para eles há mais de dez anos e acho que esta foi a primeira vez que me viram de verdade, eles me viram como eu sou e me ouviram dizendo o que penso, dizendo alguma coisa mais do que o "sim, senhor; sim, senhora". Hoje, fazendo teatro, todo mundo me viu e me ouviu! Agora sabem que eu existo, porque fiz teatro.

Insisti que esse era motivo de alegria, e continuei perguntando por que havia chorado.

– Chorei, sim, mas foi depois, aqui no camarim. Eu me sentei e olhei o espelho! Sabe o que foi que eu vi?

– O que foi que você viu? – perguntei, assustado.

– Olhei o espelho e vi... uma mulher!

Espanto. Depois do inevitável silêncio, eu disse à Maria que, quando me olho no espelho, todas as manhãs, fazendo a barba, vejo um homem. Nada mais natural, portanto, que ela tivesse visto uma mulher.

– Natural, não. Essa foi a primeira vez que eu vi uma mulher no espelho!

– E antes... o que é que você via, quando se olhava no espelho?

– Antes de fazer teatro, no espelho eu via uma empregada doméstica.

Naquela noite, naquele palco do Teatro Glória, um ser humano invisível foi iluminado. Esplendor. Foi a sua glória!

O que mais me comoveu neste episódio, além da nossa querida Maria, foi pensar em tantos outros *invisíveis* que nos rodeiam. Pensar até mesmo em você e em mim. Quantos de nós somos capazes de nos olhar no espelho e de nos ver como realmente somos, ou como queremos ser, e não como querem que sejamos?

Aquela mulher era uma mulher, e isto lhe foi revelado quando se olhou no espelho do teatro. Quando se olhava no espelho dos olhos dos seus patrões, dos amigos dos patrões, nos olhos do porteiro do edifício onde trabalhava, nos olhos dos empregados do supermercado, no espelhinho do seu quarto de empregada... o que ela via nesses espelhos era o seu avental. No teatro, viu seu rosto, viu seu corpo.

– Sabe? Eu até descobri que sou bonita... – e, antes mesmo que secassem suas lágrimas, abriu um sorriso.

O teatro lhe permitiu ver que ela, Maria, era mulher: Maria era Maria e não o uniforme que escondia o seu corpo.

Maria levantou a cabeça.

Uma Lady em Nova York

Quando se abre o diálogo, não nos devemos surpreender com surpresas. Sem surpresa, não há diálogo. "– Eu acho isso. – Eu também!" – isto é monólogo a dois, é coro, basta uma só voz.

O Teatro-Fórum é diálogo por excelência. Apresenta-se uma cena, ou peça, onde existe um problema, mas não a solução. Repete-se o mesmo espetáculo até o momento em que um espectador interrompa a ação, substitua o personagem que não sabe resolver seu caso e improvise as alternativas que tiver imaginado. Os outros atores, no palco ou na arena, são obrigados a improvisar respostas, em palavras e ações.

Toda a platéia pode fazer o mesmo – é natural que a criatividade coletiva nos surpreenda a cada vez. Ainda que a peça-fórum seja repetida mil vezes, mesmo assim, e sempre, alguém dirá algo inesperado, fará o não imaginado. Começa o fórum e começa o espanto.

Desde 1990, ou antes, todos os anos eu vou a Nova York fazer oficinas de Teatro do Oprimido, no Brecht's Forum, número 122 da rua 27, no décimo andar, para quem quiser visitar.

Faz já um bom tempo, eu estava começando uma nova oficina, quando, logo no primeiro dia, notei a presença de uma senhora de cabelos brancos, com uns setenta anos ou meia dúzia mais, muito digna e altiva, mas que se comportava de maneira estranha, olhando as paredes que, juro, não eram mais interessantes do que a minha fala, ou cara. Sua boca, ligeiramente aberta, dava a impressão de quem fuma um cigarro inexistente no canto da boca, como nos antigos filmes de faroeste.

Não participava dos jogos nem dos exercícios. Eu explicava que ninguém era obrigado a fazer nada do que eu propunha – seria opressão! –, mas a existência de não-participantes no seio do grupo tornava-se incômoda para eles próprios e para os demais, que se sentiriam observados. Impávida, ela olhava as paredes e, para quebrar a monotonia da cor, olhava a rua pelas janelas e a neve que caía.

Imaginei que estivesse assustada, com medo do nosso trabalho, embora sem razão: nossas oficinas são suaves e nunca coercitivas. No intervalo, tentei conquistar sua confiança e perguntei seu nome.

– Eu me chamo Lady!

Eu esperava Mary ou Laura, Winnie ou Deborah, Sarah, Connie ou Michelle, mas tudo bem: Lady – por que não? Perguntei onde morava. Boston. Estava gostando da oficina: sim! Cansada: não! Fazia teatro? Não. Havia água no corredor, em um grande bujão: tinha sede? Não. Tudo bem? Sim.

Colecionei monossílabos.

Terminado o primeiro dia, procurei a diretora do Brecht's Forum para saber algo mais sobre a estranha oficineira. Lady lhe havia dito que tinha lido todos os meus livros e estava interessadíssima nas técnicas introspectivas do *Arco-íris do desejo*, técnicas terapêuticas. Seu entusiasmo era entusiasmante.

No segundo dia, escolhi alguns exercícios mais suaves, sempre de olho na enigmática dona Lady. Talvez um daqueles exercícios fosse um pouco mais enérgico, quando os participantes, em duplas, devem empurrar-se, mas obedecendo à proibição de vencer: assim, empurrado e empurrador obrigam-se mutuamente a fazer o máximo esforço... de um dos dois: o mais fraco. O resultado é sempre o empate, mesmo entre forças díspares.

Procurei a Lady no intervalo, para continuar minha obra de sedução estética, mas não a encontrei no corredor, nem nas outras salas, nem perto do elevador, nem no *hall* sem aquecimento – onde, naquele tempo, os já poucos fumantes ainda eram autorizados a encher os pulmões de nicotina.

Onde teria ido? Cadê a Lady? Estava aqui. Alguém viu? Foi por ali. Sumiu!

Naquela mesma noite, telefonamos para a casa de sua irmã, no endereço nova-iorquino que nos havia dado: responderam que ela

havia machucado ligeiramente o pé, estava descansando e não podia vir ao telefone – ainda não existia o sem-fio, e celular, nem pensar.

No dia seguinte, ela não apareceu. Telefonamos: não estava, tinha saído e ninguém sabia a que horas voltaria, ou se tinha regressado a Boston – quem sabe, teria ido ao cinema. Insistimos: alguém prometeu que lhe daria o nosso recado.

No terceiro dia, a mesma coisa: os mesmos telefonemas, as ausências, os "não sabemos a que horas volta, foi por aí, sem dizer ao quê". Não somos amas-secas, mas temos esta vocação irresistível: não paramos de telefonar nos dias seguintes, de nos inquietar, de nos olharmos perplexos. Enfim... o que é que se vai fazer, não é mesmo? Fizemos o que podíamos e ela tinha família, não estava só.

O último dia, domingo frio e branco – aquele frio traiçoeiro de Nova York, quando o céu azul nos faz pensar em praia e o afiado vento nos penetra pelas roupas e congela o peito –, era o dia da demonstração do Fórum.

Expliquei à platéia as regras do jogo. As várias cenas seriam apresentadas uma a uma e debatidas. Primeiro, o *Modelo*: a cena mostrava uma jovem mulher negra que ia tomar banho com seus dois filhos menores na piscina municipal do bairro onde morava. Tinha plenos direitos, inquestionáveis.

Mas, em trajes de banho, como provar sua moradia certa apresentando os documentos pertinentes? Ninguém vai à piscina com o contrato de locação no bolso, nem ela havia ido. As mulheres brancas não tinham problemas, ninguém lhes perguntava nada, mas a negra teria que provar sua residência. Seus filhos seriam mesmo seus? Se fossem, tinha que provar com as certidões de nascimento. Tinham pai? Trabalhava onde? Era casada? Com quem? "Prove, porque aqui não é assim, não. Nesta cidade não existe preconceito, não somos racistas, somos todos muito liberais, mas os papéis são necessários!"

A jovem negra terminava vestindo de novo os seus filhos enxutos e voltando, seca, para casa. Cheia de raiva, mas mesmo assim havia aceitado a opressão.

Depois do *Modelo*, viria o debate, o diálogo teatral entre os personagens remanescentes em cena e a platéia, que se revezaria, experimentando todas as alternativas possíveis.

Terminada a apresentação da cena, perguntei: "Isto é verdade? Aqui em Nova York, ainda hoje, fim do século XX, este tipo de preconceito ainda acontece?"

Sim, podia acontecer e acontecia deveras, não uma ou outra vez: quase sempre. Perguntei: "Será isso uma fatalidade ou existem alternativas?"

Claro: muitas alternativas havia, soluções era o que não faltava. A platéia estava nervosa, excitada. Informei: "Vamos recomeçar a peça da mesma maneira, com as mesmas ações e os mesmos diálogos: a mulher negra vai entrar em cena com seus filhos, preparando o mergulho e com os brinquedos inflados. Quando um de vocês tiver uma idéia sobre o que ela poderia, e deveria, ter feito para romper a opressão – pois todos os moradores do bairro têm o direito de nadar até cansar! – basta dizer "Pare!". Os atores congelarão e o *spect-ator* – porque não temos espectadores, temos na platéia cidadãos prontos para agir em defesa dos seus direitos (disse eu, sem demagogias excessivas) – entra em cena, substitui a mulher e improvisa a primeira solução. Todos poderão entrar depois, um a um, para mostrar, em ação, tudo o que pensam. Está claro?"

Mais claro, impossível. Recomeçamos. Quando chegou a cena em que o guarda municipal perguntava pelos papéis da mulher negra, ouviu-se a porta que se abriu com aquele rangido chato, e uma voz envelhecida, forte e rouca, gritou: "Pare!"

Era dona Lady. Estava de volta, no último momento do último dia.

Qualquer um teria ficado confuso, sem saber o que fazer, e assim fiquei, com certo medo, mas sem culpa. Ficamos confusos, todos... menos ela. Eu queria explicar-lhe novamente as regras do jogo, e ela nem me ouvia. Vi que nem me via. Entrou em cena e substituiu a mulher, que foi sentar-se no chão, perto da parede.

Silêncio. Esperei. Mais silêncio. Ficamos olhando: o silêncio se adensou. Silêncio sólido, silêncio de quebrar pedra.

Bem, era eu o diretor, tinha que dizer alguma coisa, mas me ocorreu um monossílabo: "Ação!"

Ela me olhou furiosa, eu me defendi bravamente: "Muito bem: vamos ver a primeira alternativa. A senhora, dona Lady, pode agora começar a mostrar o que faria se estivesse no lugar da jovem mãe! Eu já disse "ação", não ouviu?"

– Não quero mostrar alternativa nenhuma. Eu voltei para exigir explicações. Quem foi que me agrediu, me jogando contra a parede logo no segundo dia? Quem foi que torceu o meu pé?

Atônitos, nós nos olhamos uns aos outros, esperando que alguém se denunciasse. Olhamo-nos e nos entreolhamos. Ninguém se acusou.

– Quem foi o agressor? – sua voz era forte, mesmo rouca, voz de quem acaba de acordar depois de um sono excessivo.

Ser diretor em trabalhos coletivos às vezes é complicado: a gente tem que resolver problemas inesperados, achar soluções justas para situações que não merecemos.

Como ninguém dizia nada, pedi que ela própria apontasse o autor da agressão, pois eu estava certo de que ninguém teria tido coragem de fazer uma coisa dessas, e quem o tivesse feito, inadvertidamente, é claro que estaria pronto para pedir desculpas, mesmo sem culpa. Eu queria promover a reconciliação, a paz universal.

– Aponte o autor da involuntária agressão!

– Eu sei muito bem quem foi, mas quero que a própria pessoa se acuse. Já!

Falava aos gritos, com voz poderosa e intensa, apesar de sua fragilidade física.

Eu não sabia o que fazer. Já no primeiro dia, eu desconfiava que a Lady fosse um pouco insana, e esta desconfiança se tornava, agora, volumosa certeza. Nem eu, nem ninguém naquela sala, acreditava que alguém fosse capaz de agredir aquela senhora frágil, quase diria, uma velhinha.

Perguntei se alguém havia testemunhado o involuntário fato. Ninguém. Perguntei como havia sido a agressão:

Fui jogada contra a parede e quase quebrei uma costela!

Incongruência: antes era o pé, agora a costela; temi que, se esperasse um pouco mais, seriam o joelho, a cabeça e o braço. Alguém lhe havia furado os olhos. Tive medo. Propus que retomássemos o trabalho e conversássemos sobre o acidente depois da aula.

– Quero que seja já: quem me agrediu tem que explicar por que me agrediu! Por que a mim, a mim? E vai ter que me pedir desculpas, publicamente! Vou perdoar, mas quero que me peça perdão!

Tive um lampejo e percebi uma coisa extraordinária que estava acontecendo ali, naquele instante, diante dos nossos olhos: eu estava explicando o funcionamento do Teatro-Fórum, usando, para isso, um fato acontecido no passado, e ali mesmo, no presente, diante de todos nós, havia-se instalado uma situação de Fórum – eu estava no meio de uma crise, sem saber o que fazer.

Expliquei ao grupo o que sentia e pedi, implorei, que alguém me substituísse e me mostrasse o que eu deveria fazer para resolver o impasse. Esperei que alguém viesse me salvar daquela aflição.

A primeira intervenção foi de uma californiana de boa vontade. Ela explicou à Lady que o acidente tinha sido tão involuntário que o próprio causador da quase costela quebrada já nem sequer se lembrava do acontecido. Lady vociferou:

– Ele está aqui nesta sala, está me olhando, e sabe muito bem, lembra muito bem do que fez, porque não foi acidente nenhum, foi de propósito!

Todas as mulheres do grupo se sentiram aliviadas: tinha sido "ele", um homem, o causador da tragédia. Estavam salvas.

Um rapaz entrou no meu lugar e sugeriu, como segunda alternativa, que todos fechássemos os olhos, e seria dado o direito à Lady de dar um pescoção no agressor. Mesmo que o indigitado gritasse e nós reconhecêssemos a sua voz, o crime e o castigo ficariam em segredo. Não era isso o que o agressor queria, o segredo? Não era isso o que a Lady queria, a vingança?

A resposta da nobre senhora foi um olhar furibundo. Tudo tinha que ser feito às claras, à luz daquele dia escuro. A confissão pública é que seria o castigo.

A terceira intervenção, de uma estudante de Austin – o que fazia dela uma texana –, foi no sentido de ignorarmos a Lady e continuarmos nosso trabalho sem olhar para ela. Lady olhou para nós:

– Nem ousem! Estou disposta a tudo! – imperou, no meio da cena.

Amedrontados, pensamos qual "tudo" seria aquele tonitruante "tudo", ameaçador. Mas não quisemos provar seu gosto. No fundo da sala, começamos a ouvir um choro de duas moças sensíveis e assustadas, ainda mais intimidadas do que eu. Que fazer? Lady continuava irredutível, exigindo vingança, que seria um simples pedido de desculpas.

Foi quando se levantou Ronald, jovem educado, amável, estudioso, que me havia chamado a atenção porque não parava de fazer perguntas, queria entender tudo, anotava cada palavra que eu dizia e cada pensamento que ele mesmo pensava, enchendo um caderno por dia.

Ronald avançou, e eu já me preparava para – mais uma vez, a quarta – ceder o meu lugar a um novo *spect-ator*, quando ele passou por mim, pediu-me que eu ficasse onde estava, ajoelhou-se diante da Lady e falou com voz carinhosa:

– Me perdoe. Eu pensei que nem a senhora nem ninguém tivesse visto que tinha sido eu. Me perdoe. Fui eu que empurrei a senhora com toda a minha força contra a parede. Sou eu o culpado.

Então era verdade. Estávamos atordoados e com raiva de Ronald – raiva mais do que merecida, apesar da sua falsa suavidade. E eu, que havia pensado que a Lady fosse louca. Talvez fosse mesmo – continuo achando –, mas, neste caso, era sensata, cordata, meiga.

– Por que você fez isso, meu filho? Por quê? Eu não merecia isso. Eu podia ser sua mãe...

– Não sei porque foi. Senti uma raiva súbita. Talvez porque a senhora não estivesse fazendo os exercícios, como todo mundo. Não sei por quê, não sei mesmo. Foi uma coisa irracional. De repente, tive vontade de matar a senhora. Não tenha medo, não sou assassino. Sei que isso eu não faria, nunca mataria ninguém, mas machucar, machuquei, eu sei. Perdão!

– Como é o seu nome?

– Eu me chamo Ronald.

– Eu te perdôo, Ronald, meu filho. Vamos sentar ali, vem, perto de mim.

Sentaram-se contra a parede e nós ficamos petrificados, duros, imóveis, olhando sem ver, ouvindo sem escutar, esperando que se desanuviasse o pesadelo. Lady acariciava os cabelos de Ronald, que nem a conhecia antes da oficina, mas se comportava agora como se fosse o seu filho caçula.

– Vamos continuar. – autorizou-nos Lady, com voz suave, meiga, carinhosa como os seus dedos que desfiavam os cabelos de Ronald.

Não foi fácil recomeçar, mas logo estávamos empenhados na busca de soluções para a mãe negra poder nadar, e foram achadas: algumas enérgicas, outras nem tanto, mas muitas havia. Foi sugerida a resistência passiva – que venha a polícia; a ida à piscina acompanhada de muitos amigos negros; a busca de solidariedade dos banhistas brancos; um processo contra a municipalidade... Enfim, era inesgotável a criatividade do grupo.

Estávamos tomando café, no intervalo, quando eu me aproximei de Ronald – agora longe da Lady – e elogiei a sua confissão pública, ao mesmo tempo em que o censurava pelo quase criminoso empurrão:

– Por que você fez isso com a pobre Lady? Ela é uma mulher tão frágil, tão boazinha...

– Augusto, eu não fiz nada!

– Foi tudo mentira? Você mentiu?

– Você não sabia o que fazer com aquela mulher no meio do palco, impedindo a gente de trabalhar. Você nos pediu para ser substituído, não pediu? Pois eu atendi ao seu pedido, e nós fizemos um Fórum de verdade. Eu vi que ela não estava muito boa da cabeça, meio desequilibrada, nervosa, mas parece que precisava de qualquer maneira que alguém assumisse a culpa por um empurrão que tenho certeza de que não existiu, porque eu estava sempre olhando para ela, fascinado desde o primeiro dia, e não vi nada. Matei dois coelhos com uma só cajadada: atendi ao seu pedido de diretor; e atendi ao pedido dela, que queria a todo custo achar um culpado. Ela queria só isto: perdoar alguém. Era tão pouco... Um perdão nunca é demais... Vou para casa mais leve.

– Muito obrigado, Ronald: por mim, e por ela...

Esse foi o Fórum mais instantâneo da minha vida!

O protagonista insubmisso

Poucos documentos se conservaram sobre o início do teatro na Grécia, cuja tradição seguimos. Com poucas provas documentais, relatos fragmentados, somos obrigados a imaginar esse começo: estamos condenados à Imaginação!

Na Grécia Antiga – como em qualquer lugar –, depois de árdua tarefa coletiva, os homens gostavam de celebrar, em Liberdade, o fim da Disciplina.

Disciplina e Liberdade – gêmeas inseparáveis, vivem às turras!

Para que seja possível qualquer atividade em equipe, a Disciplina é indispensável. Construindo a casa, o pintor não pode pintar antes que se ergam as paredes; o teto conclui a obra levantada, depois dos alicerces – jamais ao contrário. Na construção, a Disciplina é obrigatória.

Findo o trabalho, não. Na festa da cumeeira, trabalhadores tomam cerveja e, alegres, cantam e dançam. A língua se destrava, os braços se alongam, a licença se espraia, a censura adormece, antes que a boca se cale. Rompeu-se a Disciplina: missão cumprida – chegou a vez da Liberdade.

Assim era na Grécia, na colheita: lavradores plantavam, disciplinados, sol a sol, semanas e meses; vinha a colheita da uva e vinha o vinho. Era normal que se embriagassem, cantassem e dançassem em homenagem a Dionísio, Deus da alegria, Deus do porre. Álcool era fundamental, não acidente de percurso; o álcool era o estopim da liberdade.

As danças e os cantos dos lavradores gregos, finda a colheita, eram tão espontâneos como, hoje, os do pedreiro, feita a casa. Vinham da alma. Anarquia criadora. Que podia, porém, ser devastadora.

Foi preciso conter a liberdade dentro de parâmetros, impor limites – mas pode ser livre a liberdade algemada? A Aristocracia não podia suportar esse desvario, e achava que sim. Se o trabalho, antes, era disciplinado, agora a liberdade tinha que ser vigiada, por ser tão perigosa! Podia, em caso extremo, destruir o construído.

Contradição necessária: livre, o corpo inventava a dança, a dança que trazia dentro; livre, o corpo bailava no espaço e no tempo! Interveio o coreógrafo, traçou o movimento, explicou o gesto, marcou o ritmo, limitou o espaço. Veio o poeta, escreveu seus versos – não mais pensamento liberto, criativo caos: entrava em cena a premeditada Ordem.

O poema e a coreografia foram avanços. Mas a liberdade findou-se ali, ali jaz. Inaugurou-se algo mais solene que as explosões de Baco: o Canto Ditirâmbico.

Este canto era o grito aprisionado, clamor com rima e ritmo, implosão consentida. Selvajaria civilizada. Alegria cronometrada, bem dosada. E o espetáculo, que não era isso, passou a ser: todos dançando a *mesma* dança, cantando o *mesmo* canto religioso. A Aristocracia, perdido o medo, aplaudiu – agora, sim, sabia o que iria ver: o consentido.

Thespis era um homem polivalente: poeta, coreógrafo, ator e... bêbado.[1] Escrevia poemas e, misturado ao coro, cantava com todos os pulmões que tinha. Desenhava movimentos e os executava, na procissão ditirâmbica, em coletiva harmonia. Artista obediente, obedecendo a si mesmo.

Um dia, veio ver seu espetáculo o grande Sólon, o Legislador, que acabava de revogar o Código Draconiano (Dracon até hoje dá medo com aquele seu famoso *dente por dente* que se tornou bíblico, *olho por olho,* ameaçando noturnas cegueiras).

Sólon via longe, era o legislador que promulgara uma legislação democrática. Só para dar idéia de quem era este homem, digo que, entre outras coisas, Sólon teve uma intuição genial: determinou que todos os cidadãos fossem perdoados de todas as suas dívidas, como no abençoado Jubileu bíblico, que propõe o mesmo a cada cinqüenta anos – não é uma genial idéia do redator da Bíblia?! Tudo zerado! Ninguém deveria dever nada a ninguém. Foi maravilhoso! Todos os devedores adoraram! Os credores, nem tanto!

---

[1] É o que se dizia... Nunca o vi bebendo, não sou testemunha ocular, apenas li os autos.

Sólon perdoou as dívidas que haviam sido feitas até então, mas não aboliu a injusta distribuição das terras, os gregos latifúndios, causadores de novas dívidas, ainda maiores... Cada trabalhador sem terra era obrigado a dar ao latifundiário quatro quintos da sua colheita: não há quem agüente, nem havia. Resultado: para quem fazia parte do movimento dos trabalhadores rurais sem terra, outro remédio não tinha – e mais papéis assinou.

Sólon fazia tudo pela metade: não acabou com a prostituição, mas foi o primeiro homem público a criar *zonas de meretrício,* para mulheres públicas. Boa parte da Grécia virou zona!

Então Sólon, o Todo-Poderoso, veio ver o espetáculo de Thespis! Sólon na platéia: foi um Zeus nos acuda! Tremores de felicidade e medo! Será que ele vai gostar?!

Sólon, apoiado em bastão de dente de elefante líbio – era coxo! –, sentou-se na primeira fila. Ditirambos eram cortejos religiosos, andarilhos, mas havia – então, como agora – um lugar reservado para as autoridades, uma espécie de Praça da Apoteose, onde os coristas evoluíam com ainda mais ardor religioso. Sólon, Chefe do Governo, tinha aí seu camarote cativo.

Começou o espetáculo, bem comportado. No meio do poema, dançando frenético, embalado pela coragem e pelo medo, Thespis não se conteve. Sentiu uma coisa estranha, uma coceira na garganta, e gritou para quem quisesse ouvi-lo: "Me segura que eu vou ter um troço!"

Ninguém segurou, transidos estavam. Thespis enlouquecido, saltou para longe do coro e... replicou. Sentiu aquela coisa, aquele troço, como tão graciosamente havia dito, e começou a dizer o que lhe veio à cabeça! Estava possuído, como sacerdotisa de Baco, como se estivesse em pleno Mistério de Elêusis, depois de várias doses de, até hoje, não se sabe o quê. Falou da cidade, da política, dos homens e das leis!

Aquilo que, no começo, parecia *caco* de ator indisciplinado, piada irresponsável, tornou-se discurso articulado. Perigoso.

Espanto! Assombro! Medo! Um simples corista ousara replicar! Mais: na frente do Chefe do Estado! Se ele o fez, isto provava que era possível fazê-lo! E ninguém havia pensado nisso... Todos continuavam obedientes, cantando em coro... e a liberdade era possível... mas ninguém sabia.

Thespis replicou a valer, endiabrado! O coro cantava poesia, ele replicava em prosa. O coro cantava as virtudes da moral vigente, da religião oficial; ele proclamava suas idéias profanas, adornadas com suas próprias palavras, escolhidas no instante, a seu bel-prazer.

Que belo prazer!

Perplexidade: o que seria aquilo?!? No coro, todos cantam e dançam *em coro*, como convém! Como seria possível a um homem, por mais Thespis que fosse, saltar da rígida formação coreográfica e contestar, dizer um desafiante *não* ao obrigatório e costumeiro *sim*!?!

Sólon, calado, como quem não quer nada, fingia que não era com ele, não tinha escutado direito, fingia que era meio surdo, deixa pra lá, mas... a raiva ruge no fígado. Depois do espetáculo, manquitolando, lá se foi ele aos camarins, visitar os artistas, dar seus mais sentidos parabéns – afinal, era um legislador popular, devia revelar cortesias! Falou com todo mundo, com cada corista, lembrou episódios de sua vida, louvou os deuses, fez o diabo.

Pausado, em voz cavernosa e arranhada de ódio, perguntou a Thespis, baixinho, quase mordendo sua orelha em brasa: "Você não tem vergonha na cara de mentir assim, conscientemente, diante de tanta gente? O coro estava tão bonito, dizendo a verdade, afinado, conformado. Vem você e mente, deslavado!"

Thespis protestou que não estava mentindo: dissera a verdade do seu personagem que, claro, não era ele, que tinha seu pensamento totalmente afinado com o de Sólon, ora, pois não. Sem se dar conta, Thespis havia criado um personagem que não era coro: o Protagonista, o *Proto*, o Primeiro, o que está só, o que se rebela, pensa e age por si mesmo – sem *mimeses*, sem mimetismo, sem imitar ninguém! –, descobrindo-se quem é, abrindo caminhos, mostrando o possível, tornando-se aquele que se embrenha no desconhecido. Erra sem medo, e aceita as conseqüências, que sempre existem: os castigos vêm a cavalo!

Thespis, olhando Sólon cara a cara, teorizou alarmado: "Não tenho vergonha não, senhor Sólon porque eu não menti! Isto que o senhor viu não é a realidade na qual vivemos, o senhor e eu: é um jogo teatral!"

Usou a palavra *jogo* no sentido de *representação*, como os franceses dizem *jeu*, ou os ingleses *play*. Na verdade, quis dizer: teatro, ficção, possibilidade, imagem ou – quem sabe? – *representação do real*. Como Thespis ainda não havia lido a teoria do Teatro do Oprimido, ele não sabia que a imagem do real é real enquanto imagem. Sólon, que também nunca leu esse meu livro, morreu sem saber que tinha tocado fundo na verdade e falou, por pura intuição, uma verdade:

– Mesmo assim, esse seu jogo é muito perigoso! O povo pode não compreender esse seu *joguinho*, pode até achar que suas idéias são uma boa idéia, e pode-se deixar influenciar por suas sugestões nefastas... Daqui a pouco, se eu ficar calado, esse seu jogo, joguinho, essa mentira, pode contaminar nossos costumes, pode virar verdade... Isto não é bom. Pois fique sabendo que, daqui para a frente, só é bom o que o coro canta, e o coro só pode cantar o que estiver escrito e tenha sido lido por nós, antes de ser cantado por vocês. Essas invenções libertárias são perigosíssimas! É criatividade demais pro meu gosto.

Para assustar Thespis, deu exemplo de castigo atroz: "Veja o que aconteceu com Prometeu: era um semideus, gente boa, deu passo falso – aos homens deu o fogo, traiu seus semelhantes, e isso é perigoso! Fogo queima. Prometeu deu aos homens o mau exemplo: mostrou que aquilo que pertence aos deuses pode também ser usado pelos homens. O fogo era *jogo*, brincadeira, mas queimava a sério! Prometeu acabou acorrentado num rochedo, o fígado devorado pelos urubus. Por quê? Porque hoje é o fogo, depois o poder, e amanhã o que será? Os homens são gananciosos, querem sempre mais..."

Concluiu, ameaçador: "Com você, vai a mesma coisa: não importa o que você disse, as palavras que pronunciou – importa que *você disse que é possível dizer*! Está me entendendo? Falou que é possível falar. Mostrou a esse povo que cada um pode pensar com a sua própria cabeça, sem perguntar o que eu penso, que pode escolher suas palavras, sem repetir as minhas! Isto é mau! Mau exemplo! Eu sei que pode sim, claro que sim, pode mesmo, mas não quero que ninguém saiba!"

Antes de ir embora, resmungou: "Não faça mais isso não, viu? Eu não gosto... Nada, nada, nada!" E com esta frase lapidar quase que o teatro ocidental deixou de ser inventado...

Thespis teimoso, caturro, mesmo encurralado, queria continuar a ser *Protagonista*. É muito gostoso ser *Protagonista* e ele queria continuar protagonizando sua vida, mesmo que os coristas continuassem coreando a letra, cantando afinados no mesmo tom palavras que nem sequer entendiam. É difícil voltar a ser coadjuvante depois de ter sido protagonista... Ninguém gosta: todo mundo gosta mesmo é de entrar em campo... ou no palco.

A platéia dessa estréia memorável – tirando os poderosos rabugentos, que sempre os há! – adorou a idéia, adorou esse renascer da liberdade, e queria mais. Improvisar é viver! A vida é uma eterna improvisação, ou não é vida!

Impasse. Fazer o quê, agora? Thespis achava que não ficava bem dar a impressão de mentir, e não queria mentir sendo obrigado a dizer que mentia: seria mentira dizer que mentia! Não era verdade que mentia: dizia a verdade. A sua verdade, que era uma das verdades possíveis. Dialética é isso aí.

O coro, ansioso, perguntava: "Como é que é? Faz o quê, agora?" Ninguém sabia o que fazer. "Pode ou não pode?! Corta ou não corta?! A gente gosta de fazer como você fez: a gente canta, você responde; mas o Chefão parece que não apreciou muito as inovações... olhou feio pra gente, de soslaio..."

Onde estava a verdade, onde a mentira? Sua verdade negava a verdade do coro que, por sua vez, negava a Liberdade. Se alguém mentia, não era ele, que apenas afirmava uma verdade contraditória! E agora?

Para que ninguém mentisse e, mesmo assim, todos pudessem dizer suas verdades, Thespis, homem criativo, teve outra idéia ainda mais fantástica: inventou o disfarce, a *Máscara,* que lhe permitia dizer: "Esse, que se parece comigo, não sou eu, é outro: eu sou eu, sou ator, e ele é o Personagem!". Inventou o *Figurino* para o Protagonista, enquanto que os coristas continuavam a se vestir de folhas de vinha, como um uniforme, como a fantasia de uma escola de samba: "Eu não me visto assim, o Personagem sim, assim se veste!" E calçou *coturnos,* sapatos de salto alto, grossos: "Sou baixinho, mas o Protagonista que – veja bem, é outro, não sou eu – é alto, ele é enorme!"

Caracterizado, o Personagem não era Thespis: era o *Outro.*[2] Ator e Personagem – antes uma só carne – [3] agora se divorciavam e passavam a ser dois, o Homem e a Máscara. Thespis pôde continuar sendo ele mesmo, disfarçado no *Outro*, dentro do *Figurino*, em cima dos *coturnos*, e atrás da *Máscara.*

é hoje, nos blocos sujos de carnaval, ninguém sai à rua com a própria cara ao léu, vestido de paletó e gravata. Todos os carnavalescos se vestem de balalaica ou coisa que o valha, pintam-se a cara de todas as cores bem coloridas e, salto alto... isto é bom nem falar!

Porque *era* sem *ser*, a arte do ator ficou conhecida na Grécia como a arte do *Hipócrita* – isto é, aquele que fingia ser quem não era. Fingia ser, como? Sendo, ora essa, porque é claro que era; se não fosse, não poderia ser...

Mesmo que fosse só um *parecer*, esse parecer era! Na arte do Ator, existiam dois: o *Ator* – escondido atrás da *Máscara* – e a Máscara, ela própria. A arte do ator, por causa disso, era assim chamada: *hipocrisia.*

---

[2] Fica esta constatação clara: esse *Outro,* que Thespis afirmava que não era Thespis, era o *desejo* de Thespis. Já aí se consumava a partição do *eu* – o *eu*, ator, e o *eu*, personagem. Ambos eram Thespis! Como hoje e sempre: o ator é cem por cento ele mesmo e cem por cento seu personagem.

[3] Antes do Protagonista thespiano, o Personagem, a rigor, não existia: o poema que saía pela boca dos coristas neles havia sido enfiado pelos ouvidos, sem passar pelas regiões mais complexas e obscuras do cérebro... A maior parte do coro não sabia o que dizia: decorava a letra e o tom.

Por favor, não contem a ninguém, mas fica aqui provado que o Teatro e a Hipocrisia nasceram do mesmo ventre, no mesmo dia. Esta divisão do mesmo ser em dois, esta dicotomia – Ator e Personagem – é, desde então, um dos temas mais fascinantes do teatro... e da psicologia.

Thespis impôs sua criação, mas foi obrigado a ceder em um ponto grave e sério. Na temporada seguinte, voltou a procurar o seu Mecenas, protetor das artes, e o seu *Arconte Epônimo*, um dos três legisladores, que antes mandaram em triunvirato na cidade, antes que Sólon resolvesse mandar sozinho, e agora funcionavam como conselheiros: o *Epônimo* era o que se ocupava dos festivais teatrais.

Espetáculos, antes como hoje, custavam caro: alguém tinha que pagar a produção. Naquela época, existiam os *Mecenas* que, na Broadway, hoje chamam-se *Angels*, na França, *Ministère de la Culture* e, no Brasil, *incentivos fiscais*, Lei Sarney-Rouanet... Como vemos, os Mecenas são mais velhos do que a Sé de Braga. O de Thespis era um milionário de bom coração, que foi logo dizendo:

– Compreendo, caro Thespis. Você é um verdadeiro artista, criador, um gênio – vai ficar na História, tenho certeza. Ainda vão falar de você durante muito tempo. A idéia de inventar o Protagonista, aquele que fala o que bem quiser, que diz o que lhe vem à cabeça, é uma idéia maravilhosa. Sinceros parabéns!

Thespis ficou feliz, mas o Mecenas não tinha acabado, faltava o pior:

– Acontece que eu não sou artista: sou produtor trágico, me entende. Meu nome fica ligado ao seu. O que você disser, em cena, é como se eu estivesse dizendo. Veja bem, caro Thespis: não posso botar meu dinheiro em peça cujo conteúdo eu só vou conhecer no dia da estréia. Não faço censura, juro que não, longe de mim uma idéia dessas, nós vivemos em uma verdadeira Democracia – demo: povo; cracia: poder! Em uma Democracia como a nossa, todo artista deve ser livre, mas a sua liberdade tem limites: ela acaba quando eu tenho que começar a botar a mão no bolso. Para gastar o meu dinheiro, preciso saber no que vou gastar! É justo que você diga o que quiser, mas também é justo que eu só pague pelo que me agrade.

Thespis estava boquiaberto com a lucidez do Mecenas, que continuou no seu embalo:

– Encurtando a conversa: se você quiser continuar recebendo o meu dinheirinho, tem que me entregar o texto da sua improvisação, tudo por escrito em bom papiro, em três vias manuscritas com boa letra, *antes* de começar os ensaios, porque não gosto de surpresas desagradáveis, viu? Quero ler os versos do coro e cada fala dos improvisos do seu protagonista!

Improvisações não podem ser censuradas – deixam de ser criação instantânea. E o teatro grego – digam os historiadores o que quiserem! – era teatro censurado: pelos Mecenas que, com suas primitivas *leis de incentivo fiscal*, financiavam apenas os espetáculos que lhes convinham, e pelos sacerdotes de Dionísio. No teatro da Acrópole ateniense, ainda hoje se pode ver, imponente, a marmórea e solitária poltrona do Sacerdote de Dionísio! Censor na primeira fila!

Ésquilo, aristocrata, inventou, anos mais tarde, o *Deuteragonista*. Agora, existiam dois *Protagonistas*, um podendo confirmar ou contrariar o outro. Ésquilo inventou o Diálogo. Sófocles, outro nobre, inventou o *Tritagonista*! Poetas trágicos tinham agora três atores à sua disposição, três *Hipócritas*, portando Máscaras: o número de personagens podia ser maior, cada ator representando mais de um, pois não seria reconhecido, mudando a Máscara e sombreando a voz.

Consumou-se de vez a Hipocrisia: a separação entre Ator e Personagem, o divórcio impossível. Thespis era ambos, como todo bom ator. Hipocrisia complexa: o ator fingia ser quem não era e era quem fingia ser! "O poeta é um fingidor, finge tão completamente, que chega a fingir que é dor, a dor que deveras sente!" – escreveu Fernando Pessoa.

A coisa estava indo longe demais e o teatro escorregava outra vez pelo tobogã da Liberdade: o coro continuava cantando a história oficial, mas, com a invenção do Diálogo, idéias podiam-se contrapor a

outras idéias, e nada podia garantir que as idéias que o Poder sustentava ressaltassem soberanas.

Diálogo é sempre perigoso, porque cria a *descontinuidade* entre um pensamento e outro, entre duas opiniões, sentimentos, possibilidades – entre elas, instala-se o infinito; nele, todas as opiniões são possíveis, todos os pensamentos permitidos. Quando existem dois e não apenas o Pensamento Único, Absoluto – a criação é possível. Diálogo é Democracia!

Só de pensar nisso, Platão, apavoradíssimo, vociferou: "Olha aqui, ei, vocês aí: na minha República, teatro não entra! Fora daqui! Nem pensar! Era só o que faltava, ora veja! Que peste! Teatro, que coisa! Sai pra lá!"

Gritava pelas ruas, de porta em porta: "Esse mundo em que vivemos é corrompido!" – dizia, com toda razão, como se estivesse falando de nós, brasileiros, hoje em dia... "É a corrupção do mundo ideal, que *é* mas não *existe*, este sim, perfeito, divino, maravilhoso: o Mundo das Idéias! Somos pálido reflexo, esfuminhada reles sombra do que deveríamos ser. O teatro é pior ainda! É sombra dessa sombra, pálida palidez, corruptela da corrupção! Abaixo o teatro!"

O homem estava danado mesmo. Aristóteles, pelo contrário, balançava a cabeça, sorrindo, contente por contrariar o mestre: "*Amicus Plato, sed magis amica Veritas!*" – disse em bom grego arcaico que, na época, era moderno, mas que a nós chegou em latim, língua que Aristóteles absolutamente não dominava, garanto.

Traduzindo em bom português, Aristóteles disse que era amigo de Platão: "*Amicus Plato*". Era, porém, "*sed magis amica Veritas*": mais amigo da verdade.

Aristóteles explicava: "A coisa não é bem assim como o Platão anda dizendo por aí, ele não entendeu direito. Na minha opinião, o Protagonista pode errar à vontade e, mesmo que os espectadores se deliciem com seus erros, gozem o mesmo gozo..." – e usou a palavra *Empatia*, querendo com isso dizer que os espectadores ficavam tão identificados com o *Protagonista* que interrompiam, por um momento, seus próprios pensamentos e pensavam com a cabeça do *Protagonista*, anestesiavam suas emoções e se emocionavam com as dele. Em outras palavras: nasceu aí a *Prótese do Desejo*.[4] O *Protagonista*, que se havia divorciado do *Ator*, casava-se com o *Espectador*; subjugado, casava-se com a *Prótese* instalada dentro dele.

Aristóteles continuava: "Mesmo assim, gozando o gozo proibido, não tem a menor importância porque, como muito bem disse o Thespis, isso *é jogo*, *é representação*."

Os transeuntes platônicos não concordavam: "Estou entendendo, mas, mesmo assim, sabe-se lá... goza na representação, vai querer gozar na realidade... Não pode não."

– Aí é que vocês e o Platão se enganam, redondos! Deixa gozar com o erro, pecar à vontade, na ficção: basta que, lá pelo meio da tragédia grega, as coisas comecem a andar mal para o Protagonista – e pro Espectador, que vai de reboque! – e pronto. Depois de um começo fulgurante, começa tudo a dar pra trás. Vamos chamar essa reviravolta de *Peripécia* – é sempre bom dar um nome pra cada boi: ficam mais claros, entendem-se melhor. Assim, a tragédia deve ter duas partes: antes e depois da *Peripécia*. Antes, o gozo; depois, o sofrimento... E deve acabar, para o Protagonista, com uma bela duma *Catástrofe*, se me permitem outro termo técnico, que usarei doravante.

– *Catástrofe* para ele, muito merecida, entendi. E para os espectadores, nada? Acaba em quê? – perguntavam passantes, perplexos.

– Para eles, *catarse*! – e deu um grito. – Isso mesmo: *catarse neles*! Os espectadores têm que sair do teatro pu-ri-fi-ca-dos!!! O erro (que eu, se me permitem, pretendo chamar de *Harmátia*), o erro, primeiramente, é estimulado na emoção da platéia, pra ser depois expulso pela razão...

– É, mas aí a platéia pode se desligar da peça, quando começar a reviravolta, que o senhor chamou de *Peripécia*. Pode dizer: "Comigo ia ser diferente!" Goza o gozo e vai embora com o mau exemplo na

---

[4] Leia o livro *Teatro legislativo*, em que este conceito é examinado.

memória, o desejo ruim no coração, sem engolir a moral da história...

Aristóteles, que podia ter idéias conservadoras mas era inteligente à beça, explicava o seu plano maquiavélico: "Vejam bem: os espectadores estão *empaticamente* identificados com o *Protagonista*, pensam com a cabeça dele, sentem com o seu coração. Basta que o próprio *Protagonista* se arrependa, que faça uma bela *mea-culpa*, e estará tudo resolvido. A esta confissão, eu vou chamar de *Anagnorisis*. Gostaram?"

Todos tinham gostado e, melhor, entendido.

– Pela *Empatia* (coisa preciosa e indispensável, que casa Espectador e Protagonista, que proteticamente implanta naquele o desejo deste!) os espectadores, ouvindo a confissão do herói, estarão fazendo sua própria confissão, prometendo a si mesmos nunca mais errar. Os erros do Protagonista servirão para consertar o comportamento dos espectadores, pra desentortar o entortado.

Para que não ficassem dúvidas, esmiuçava: "Vejam bem: a tragédia é a imitação de uma ação. Mas imitar não significa copiar, macaquear, como andam dizendo por aí: significa *recriar o princípio das coisas criadas*. É força viva, dinâmica. Assim, a tragédia vai fundo no coração dos espectadores e modifica seus comportamentos, inaceitáveis pela sociedade e pelos que mandam. A tragédia torna os espectadores aptos para o *convívio social*. Mas quem dita as normas deste convívio não são os espectadores; é o poeta e, por trás dele, o poder político e econômico: Sólon e os Mecenas".

Tão maravilhado ficou Aristóteles com o seu próprio raciocínio, tão convencido, que foi correndo pra casa escrever um livro muito inteligente, ao qual deu o delicioso nome de *A poética* – obra que recomendo à leitura atenta de todos os meus leitores.[5]

Durante anos, séculos a fio, esta ficou sendo a História Oficial da Tragédia. Camisa de força na libertária explosão thespiana.

---

[5] Além de *A poética*, leiam também alguns livros meus: *Teatro do oprimido*, *Jogos para atores e não atores*, *Arco-íris do desejo*, *Teatro legislativo* e, sobrando tempo, *Crônicas de nuestra América*, *O suicida com medo da morte*, *Jane Spitfire*... e, principalmente, este livro que está em suas mãos até o fim! Além do mais, importantíssimo, *As imagens de um teatro popular*, de Julián Boal.

A bem da verdade, devo dizer duas coisas: primeiro, é claro que os trágicos gregos, nem todos e nem sempre, obedeciam a esta Poética – alguns se rebelavam, muitos morreram até mesmo antes de ela existir, outros nem tomavam conhecimento dos seus preceitos. *A Poética*, no entanto, existia como modelo e meta. Segundo: Aristóteles não tinha esse descaramento que eu aqui revelo; era gente fina, habituado a subentendidos, nuanças. Eu, coitado de mim, venho da Penha, bairro proletário, ao norte do Rio de Janeiro, longe das sofisticações da corte. Tenho que ser direto, objetivo. Dizer a verdade nua e crua! É meu destino – a isto estou condenado.

Depois de séculos, Brecht, escrevendo sobre Aristóteles, deu uma sugestão. Começou dizendo que essa história de *Empatia* era boa para as classes dominantes, que dominavam até a ideologia dos personagens que, por empatia ou osmose, se transferia para a platéia; mas, para os trabalhadores, não servia: ajudava a perpetuar a exploração. *Ipso facto*: abaixo a *Empatia*. Em lugar dela, tome *Verfremdungseffekt*!

O que era isto, esta coisa, este nome exótico? *Verfremdungseffekt* significava: *ver de longe, sem se envolver*. Como quem observa, pensa e conclui com a sua própria cabeça. O Ator já não se esconde atrás da Máscara, sai e mostra-se ao seu lado e a contradiz abertamente, com ela entra em conflito. *O mesmo que Thespis fazia com o coro, Brecht fez com o Protagonista por meio do Verfrendungs*. A dualidade, que antes se concretizava no desafio Protagonista *versus* coro, tornava-se agora Ator *versus* Personagem. O verdadeiro *Protagonista insubmisso* passa a ser o *Ator* e o *Poeta*, e não o *Personagem*!

Nos espetáculos de Brecht, no entanto, a relação intransitiva entre palco e platéia permanece. O palco pertence aos personagens e aos atores. Mesmo quando o dramaturgo critica o comportamento do Personagem, quando o denuncia, é o Dramaturgo ou o Ator que o fazem – não a platéia! Por meio de canções, comentários, afastamento, o dramaturgo revela e se revela, expõe seu pensamento. Não se esconde atrás de personagens, com eles não se amalgama: o palco permanece sua propriedade privada, seu espaço e território.

O espectador, imobilizado, é estimulado a pensar de uma forma apresentada como a forma *correta* de pensar, a *Verdade*; quem o diz é o Dramaturgo, que indica o caminho: afirma, não pergunta. Estamos longe da maiêutica socrática, perto do centralismo democrático de alguns partidos políticos.

Como se sabe, *toda tomada de palavra é uma tomada de poder*: mesmo em Brecht, só o dramaturgo toma a palavra, não o cidadão. É verdade que, em certa época, Brecht ensaiou formas mais participativas de teatro; preconizou a dinamização da platéia. Em alguns dos seus poemas, intuiu a possível utilização do teatro pelos espectadores, tornados artistas. Mas, em seu grande teatro, o muro entre palco e platéia não veio abaixo.

Da minha parte, eu "*amicus Verfremdungseffekt...*", porém acho que se pode ir além. "*Sed magis amica theatrum oppressi*".

Não se deixar invadir pelos personagens é grande avanço. Não nos deixemos invadir. Mas... será só isso? Ator e personagens devem continuar dominando o palco, seu território, enquanto eu permaneço imóvel na platéia?

Penso que não. Penso que podemos caminhar mais longe: invadir é preciso! O espectador deve não apenas liberar sua consciência crítica, mas também seu corpo. Invadir a cena e transformar as imagens que aí se mostram.

O ato de transformar é transformador.

O espectador deve *encarnar* no personagem, possuí-lo, tomar seu lugar: não para obedecer-lhe, mas para guiá-lo, mostrar a vereda que julga certa – nisto será, democraticamente, contraposto às proposições dos outros espectadores, igualmente livres para a libertadora tomada da palavra!

Deve ensaiar, com sua cabeça e seu coração, estratégias e táticas de luta, formas de libertação.

O *Protagonista insubmisso* separava-se do coro, rebelava-se. A Máscara escondia o Ator atrás do Personagem. O teatro realista tornava a fundir os dois, dissolvendo o ator, submetido ao comando empático do Personagem. Brecht propunha-se, outra vez, a separá-los – Ator e Personagem – para que o Espectador pudesse contemplar os dois ao mesmo tempo: eu ou ele? Mas Brecht acabava celebrando o casamento entre o Poeta (por intermédio do Ator) e o Espectador, que continuava chefiado, como nos casamentos antigos: manda o Poeta, o que detém a verdade. O Espectador continuava esposa à moda antiga...

Eu, Augusto Boal, desejo que o Espectador se assuma como Ator e como Artista, que invada o Personagem e o palco, ocupe o seu espaço e proponha caminhos e alternativas.

Essa invasão é uma transgressão simbólica. Simbólica de todas as transgressões que teremos que fazer para que nos libertemos de nossas opressões. Sem transgressão – não necessariamente violenta! –, sem transgressão dos costumes, da situação opressiva, dos limites impostos, ou da própria lei que deve ser transformada –, sem transgressão não há libertação. Libertar-se é transgredir, transformar. É criar o novo, o que não existia e passa a existir.

Libertar-se é transgredir. Transgredir é ser. Libertar-se é ser.

Invadindo a cena, o espectador pratica, consciente, um ato responsável: a cena é uma *representação do real*, uma ficção; ele, porém, espectador, não é fictício: existe em cena e fora dela – *metaxis*! –,[6] o espectador é uma realidade dual. Invadindo a cena, na ficção do teatro, pratica um ato: não só na ficção, mas também na realidade social, que é a sua. Transformando a ficção, ele se transforma a si mesmo.[7]

Libertar-se é ser.

---

[6] Pertence, simultaneamente, aos dois mundos: o da realidade e o da representação desta realidade.

[7] Libertando-se, paradoxalmente, o espectador nos liberta e nos permite exercer, plenamente, a nossa arte. *Temos o direito de falar porque somos capazes de ouvir.*

A criação artística e a divina loucura

Um poeta neozelandês, religioso, quis se aprofundar no estudo da Bíblia... e levou um susto. Logo no primeiro livro, o Gênese, está escrito que, no primeiro dia da Criação, Deus criou a luz para poder ver com nitidez o que estava fazendo e não se arrepender depois. Fez-se a luz, e Deus viu que a luz era boa. Iluminava, como convinha. Até aí, tudo bem.

No segundo dia, criou o firmamento separado das águas, e lhe deu o nome de céu, e viu que era bom; ótimo! Muito animado, no terceiro dia, separou a água da terra seca, criou árvores, frutos e sementes, e viu que tudo era bom, a terra e o mar, tudo da melhor qualidade; até aí, tudo continuava bem.

No quarto dia – cansado de tanta faina, ansioso pelo domingo! – Deus criou o dia e a noite, as estações do ano, criou o ano, o Sol para que resplandecesse o dia e as estrelas para que a noite não fosse tão escura como antes da Criação. Gostou de tudo, porque era tudo bom – é o que diz a Bíblia, que repete a palavra *bom* duas vezes em cada frase.

No quinto dia, Deus encheu o mar de peixes e o céu de aves, suaves pombas da paz e famintas águias carnívoras; para ajudá-lo a povoar as imensidões vazias, ordenou a peixes e aves que se multiplicassem – o que, aliás, todos e todas fizeram com muito gosto e rara dedicação!

Deus, sorrindo pela primeira vez, viu que tudo era boníssimo, o mundo cheio de bichos ferozes, comendo-se uns aos outros, muito bem, muito bom.

Foi aí que veio o sexto dia e Deus, exausto, observou a terra vazia, desolada, em comparação com o céu e o mar, cheios de bichos alvoroçados, e resolveu criar os animais que se arrastam pelo chão e os que se penduram nas árvores, minúsculas formigas e pesados paquidermes. Criou alguns vegetarianos, mas a maioria era comedora de carne viva, palpitante, sangrenta.

empático do Personagem. Brecht propunha-se, outra vez, a separá-los – Ator e Personagem – para que o Espectador pudesse contemplar os dois ao mesmo tempo: eu ou ele? Mas Brecht acabava celebrando o casamento entre o Poeta (por intermédio do Ator) e o Espectador, que continuava chefiado, como nos casamentos antigos: manda o Poeta, o que detém a verdade. O Espectador continuava esposa à moda antiga...

Eu, Augusto Boal, desejo que o Espectador se assuma como Ator e como Artista, que invada o Personagem e o palco, ocupe o seu espaço e proponha caminhos e alternativas.

Essa invasão é uma transgressão simbólica. Simbólica de todas as transgressões que teremos que fazer para que nos libertemos de nossas opressões. Sem transgressão – não necessariamente violenta! –, sem transgressão dos costumes, da situação opressiva, dos limites impostos, ou da própria lei que deve ser transformada –, sem transgressão não há libertação. Libertar-se é transgredir, transformar. É criar o novo, o que não existia e passa a existir.

Libertar-se é transgredir. Transgredir é ser. Libertar-se é ser.

Invadindo a cena, o espectador pratica, consciente, um ato responsável: a cena é uma *representação do real*, uma ficção; ele, porém, espectador, não é fictício: existe em cena e fora dela – *metaxis!* –,[6] o espectador é uma realidade dual. Invadindo a cena, na ficção do teatro, pratica um ato: não só na ficção, mas também na realidade social, que é a sua. Transformando a ficção, ele se transforma a si mesmo.[7]

Libertar-se é ser.

---

[6] Pertence, simultaneamente, aos dois mundos: o da realidade e o da representação desta realidade.

[7] Libertando-se, paradoxalmente, o espectador nos liberta e nos permite exercer, plenamente, a nossa arte. *Temos o direito de falar porque somos capazes de ouvir.*

A criação artística e a divina loucura

Um poeta neozelandês, religioso, quis se aprofundar no estudo da Bíblia... e levou um susto. Logo no primeiro livro, o Gênese, está escrito que, no primeiro dia da Criação, Deus criou a luz para poder ver com nitidez o que estava fazendo e não se arrepender depois. Fez-se a luz, e Deus viu que a luz era boa. Iluminava, como convinha. Até aí, tudo bem.

No segundo dia, criou o firmamento separado das águas, e lhe deu o nome de céu, e viu que era bom; ótimo! Muito animado, no terceiro dia, separou a água da terra seca, criou árvores, frutos e sementes, e viu que tudo era bom, a terra e o mar, tudo da melhor qualidade; até aí, tudo continuava bem.

No quarto dia – cansado de tanta faina, ansioso pelo domingo! – Deus criou o dia e a noite, as estações do ano, criou o ano, o Sol para que resplandecesse o dia e as estrelas para que a noite não fosse tão escura como antes da Criação. Gostou de tudo, porque era tudo bom – é o que diz a Bíblia, que repete a palavra *bom* duas vezes em cada frase.

No quinto dia, Deus encheu o mar de peixes e o céu de aves, suaves pombas da paz e famintas águias carnívoras; para ajudá-lo a povoar as imensidões vazias, ordenou a peixes e aves que se multiplicassem – o que, aliás, todos e todas fizeram com muito gosto e rara dedicação!

Deus, sorrindo pela primeira vez, viu que tudo era boníssimo, o mundo cheio de bichos ferozes, comendo-se uns aos outros, muito bem, muito bom.

Foi aí que veio o sexto dia e Deus, exausto, observou a terra vazia, desolada, em comparação com o céu e o mar, cheios de bichos alvoroçados, e resolveu criar os animais que se arrastam pelo chão e os que se penduram nas árvores, minúsculas formigas e pesados paquidermes. Criou alguns vegetarianos, mas a maioria era comedora de carne viva, palpitante, sangrenta.

Criou esses animais e viu que todos eram bons, o cão e o gato, o gato e o rato, o lobo e o cordeiro, a serpente e o passarinho, a formiga e o tamanduá. Comendo-se uns aos outros, estraçalhando-se e lambendo os beiços. Muito bons, segundo os critérios de Deus.

Analisando a sua obra, Deus teve um estalo repentino e se deu conta de que havia esquecido a coisa mais importante e que era o centro do seu projeto inicial: tinha criado os coadjuvantes do numeroso elenco... mas faltava o protagonista.

Preocupado, murmurou com seus divinos botões: "Agora mesmo, sem mais delongas, vou criar o Homem! Neste, eu vou caprichar. Toda essa fauna e flora, geleiras e vulcões, tudo é diferente de mim – o homem, porém, será criado à minha imagem e semelhança! Igualzinho! Até ruga embaixo do olho ele vai ter: carranca de mau!"

Num átimo de segundo, aproveitando o barro molhado que estava ali mesmo, jogado no chão, Deus criou o homem e lhe soprou a vida e a alma pela boca. Vejam bem: em toda a Criação, até os répteis mais rasteiros e as minhocas mais subterrâneas Deus os fez a partir do nada, da sua simples vontade imaterial, abstrata. O homem, no entanto, foi o único ser... reciclado: foi feito do barro, que já existia, sujo, impuro. Não podia dar certo. Não deu.

Já era o sexto dia e Deus, cansado, olhando o homem de alto a baixo, viu que não era nada disso que ele gostaria de ter feito. Ficou desolado, inconsolável, olhando Adão nu, magrinho, vesgo, de braços cruzados, o inútil sexo pendurado, balançando ao vento que soprava, esperando ordens: "O Senhor me fez pra quê, heim, doutor? Diga lá! Quero só ver!" – disse o primeiro homem, que já nasceu reclamando.

– Que coisa mais sem graça! – pensou Deus. – Que loucura que eu fiz! Onde foi que eu errei?!

Domingo, como se sabe, é o dia do descanso divino e ainda havia muito a fazer antes que acabasse o sábado. Por excesso de trabalho, Deus, na primeira tentativa, havia feito o mundo bom, como diz a Bíblia, mas apenas grosso modo: primeira versão, rascunho, borrão.

Consertou o que pôde, na medida das suas possibilidades, que não eram pequenas, e percebeu erros infantis que tinha cometido. Por exemplo: só depois de pronto, Deus se deu conta de que tinha criado o homem, mas, por um lapso inexplicável – ou lamentável misoginia! –, tinha se esquecido de criar a mulher. Vejam só: logo Deus, esquecer uma coisa dessas... Imperdoável.

Como já tinha gasto toda a matéria-prima disponível, teve que reciclar outra vez: anestesiou o homem, tirou-lhe uma costela e, com este osso encurvado, fez um verdadeiro milagre: inventou Eva! Graças a Deus – e eu digo isso literalmente, graças a Deus! – nós, os homens, felizmente não estamos sós!

Lendo a Bíblia, o poeta compreendeu que, apesar de termos sido feitos à semelhança de Deus, somos apenas sua imagem e não o próprio. Deus foi generoso, deu-nos uma inequívoca demonstração de boa vontade, mas não podia nos fazer exatamente como Ele – a clonagem ainda não tinha sido inventada naquelas épocas primais! Somos cópia infiel, borrão, caricatura...

Surge aí o problema do bom acabamento: Deus é todo-poderoso e, não fosse domingo seu dia de merecido descanso, teria aperfeiçoado a sua criação e feito de nós alguma coisa melhor do que somos – o que prova que a pressa é inimiga da perfeição. Depois desses únicos seis dias em que deu duro e trabalhou de mangas arregaçadas, Deus resolveu tirar férias, acopladas ao descanso dominical – é o que se deduz da Bíblia; depois desse primeiro esboço de mundo, consta que ficou só olhando, não fez mais nada, a não ser criticar, e disparar fogo e dilúvios contra nós, e ameaças de apocalipses.

O poeta neozelandês descobriu que Deus, além do mais, não tem existência corpórea – seria um limite e Ele não aceita finitudes. Nós somos sua imagem, carnal e perecível: temos um corpo que, um dia, infelizmente, acaba, destroçado. Ele, porém, não tem peso: como o homem na Lua, flutua nas imensidões. É puro pensamento, Espírito sem carne, sem sangue nas veias e sem coração.

Como não tinha braços – é o poeta quem o diz e não eu, homem prosaico! –, pediu ajuda aos artistas plásticos para que revelassem o mundo, não como Ele o havia criado, imperfeito, mas como teria sido nas suas divinas intenções fracassadas, mais tempo tivesse tido.

Assim, o magnífico projeto inicial, imperfeito na sua realização, não seria perceptível nas coisas visíveis criadas por Deus, mas apenas na obra dos artistas que lhe dão o fino acabamento. Só na obra de arte surge a verdadeira idéia de Deus, seu plano piloto do mundo, seu projeto irrealizado pela pressa do fim de semana.

Deus tinha uma idéia clara sobre sons e silêncios, e espalhou estrondosas sonoridades por todo o firmamento... porém não teve tempo de compor as partituras e foi obrigado a pedir aos compositores para que fizessem a orquestração: a música seria a realização da idéia divina, apenas esboçada em timbres e melodias, notas e harmonias que andam vagando, aleatórios, pelo espaço sideral, esperando serem captados por um gênio musical.

Deus, sem braços, pediu aos pintores que pintassem; aos escultores, pediu esculturas; aos poetas, lirismos; e, aos escreventes da épica Bíblia, pediu que explicassem o inexplicável: para que serve o homem, se é que serve para alguma coisa? E que história é essa de ficar contando primeiro dia, segundo dia, terceiro dia, quando os dias e as noites, segundo a Bíblia, só foram inventados no quarto dia? Seria o quarto o primeiro? Eu sei que, para Deus, o presente, o passado e o futuro é tudo a mesma coisa, mas, quando estiver falando com a gente, por favor, sejamos cronológicos, senão, eu me confundo.

Deus nos deixou a nós, mortais inacabados, a tarefa de bem acabar o mundo. Para nosso infortúnio, não teve tempo de inventar o Futuro e, contra nossa vontade, Ele nos outorgou total e plena liberdade, deu-nos essa coisa maravilhosa e perigosa, o Livre-Arbítrio, que é, a um só tempo, bênção e maldição.

Ordenou que escolhêssemos nossos caminhos e, sem nos explicar o que era o Bem e o Mal, apenas nos proibiu de comer maçãs. Abricó e carambola, açaí e acerola, banana e melancia, tudo podia, menos maçã. Isto nunca! Logo maçã, fruta que não engorda...

O homem nu tinha fome, e a mulher nua ainda mais faminta estava... e com isso Deus não contava. E foi assim que, um dia... um belo dia, passeando pelos jardins do Éden como quem não quer nada – quem diria? –, Eva virou-se para o tímido Adão e falou, ansiosa, desejosa, irritada e nervosa:

– Esse nosso Deus está ficando muito onipotente, sabe? Onipotente demais pro meu gosto! Quem é que Ele pensa que é??? Ora essa!!! Pior: eu tenho até a impressão de que está ficando meio onipresente – está em toda a parte, espionando a gente! Sabe do que mais, ô xente? Vamos fazer o que me der na veneta, viu, seu careta? Adão, não me diga que não! Seja homem! Vamos tentar!

Adão, depois de muito pensar, resmungou: "Eu acho, viu...? Acho que... talvez... pensando bem... eu diria mesmo... que... de certo modo... quem sabe? Vendo sob esse aspecto... esse novo prisma... por esse ângulo... por sua vez... por outro lado..."

Para fazê-lo calar, Eva inventou o beijo na boca!

Beijo daqui, beijo dali... bem, o resto da história vocês já conhecem: veio a serpente e perguntou: "Por que não?" Esta, como se sabe, é a pergunta mais perigosa que existe, a mais subversiva! Por que não, se eu quero sim!?

Não se perguntem nunca "por que não?"... a menos que vocês queiram de verdade, queiram porque sim! Queiram como Eva, disposta a enfrentar tudo, até Deus.

A paixão e a arte

Graças ao poeta neozelandês, fiquei pensando nas semelhanças entre a obra de Deus e a do artista. Será que Deus só se revela por meio da obra de arte? E o que é a Arte?

A arte pode ser entendida de muitas maneiras. Eu prefiro dizer que a Arte, qualquer arte, é sempre um conjunto de sistemas sensoriais que permitem aos seres humanos – e só a eles! – fazer *representações* do real.

A arte não *reproduz* o real: ela o *representa*. Mesmo o teatro, mesmo no seu mais extremo estilo naturalista, mesmo o diretor francês Antoine – que, no começo do século, ao encenar uma peça cuja ação se passava em um açougue, comprava todos os dias carne fresca! – criava uma distância estética: de um lado, o palco, suas formas, suas cores; do outro, nós, espectadores. Mundos impenetráveis: um era a imagem do real; o outro, a realidade da imagem.

Mesmo os primeiros pintores rupestres que, nos tetos de suas cavernas, pintavam bisontes, leões e outros animais, mesmo eles sabiam que uma coisa é o real e outra, diferente, sua representação pictórica: sem medo, o pintor cavernícola se aproximava do chifre e do dente da fera, quando pintada, mas fugia assustado do seu modelo, solto no descampado.

As artes são representações do real, não são o real: mas, que real é este que elas representam? Existem artes, como a música, que organizam o som e o silêncio, no tempo. Existem artes, como a pintura, que organizam a forma e a cor, no espaço. E existem artes, como o teatro, que organizam ações humanas, no espaço e no tempo.

Se nisto consiste a Arte – na organização e na representação do real – e se o teatro representa ações humanas, quais destas ações serão dignas da representação teatral?

Evidentemente, só aquelas nas quais os seres humanos revelam suas paixões. Lope de Vega, escritor espanhol do Século de Ouro, costumava dizer que o essencial ao teatro são dois atores, um tablado e... uma paixão.

Mas... o que é a Paixão? A Paixão, como a Arte, pode ser definida de muitas maneiras; eu prefiro dizer que a paixão é cada um dos sentimentos extremos dos quais o ser humano é capaz. O amor e o ódio, a busca de um ideal e a solidariedade fraterna, a curiosidade científica e a realização esportiva podem ser paixões, se forem extremos. O artista, quando o é de verdade, é um apaixonado.

É preciso reabilitar a Paixão, restaurar seu sentido primeiro de força vital, danificado pela semântica que faz da palavra grega *pathos* a origem de *paixão* e *patologia*.

Paixão não é sofrimento, não é doença: é vida! A Paixão do Cristo não foram as doze quedas, percalços no caminho do Calvário: Paixão era a sua determinação em realizar o desejo do Pai e salvar o ser humano do pecado original.

Quem vos fala não é um religioso: é um apaixonado! Sou um homem apaixonado pelas paixões, e juro que não são elas que causam meu sofrimento: são os obstáculos que entre mim e elas são erguidos.

Não é a paixão de Romeu e Julieta que os faz sofrer e lhes traz a morte: é o ódio voraz entre Montequios e Capuletos, suas famílias latifundiárias, seus sequazes e capangas, que lutam por mais terra e mais poder.

O obstáculo faz sofrer: a paixão vivifica! Foi a paixão do Che Guevara que o levou à felicidade cubana; foram os obstáculos imperialistas que o levaram à morte boliviana. Foi a paixão do Tiradentes que o levou à Inconfidência Mineira; foi D. Maria, a Louca, que o levou à forca!

A paixão faz sofrer, é certo; não, porém, porque seja paixão, mas por ser libertária!

O ser humano, na sua luta inclemente contra a Natureza, luta pela sobrevivência e pelo gozo, pelo seu legítimo desejo de fruir a vida, que é tão fugaz – desejo que é nosso direito e dever!

Nessa luta, o ser humano torna-se extremado, rompe barreiras: o ser humano é urgente, pois que é mortal e a morte não espera – para adiá-la, as paixões existem, muitas e variadas. Só uma, porém, será a *paixão trágica*: aquela na qual o risco consciente que corre o apaixonado é a vida. Ele, ou ela, preza o objeto da sua paixão mais do que preza a vida.[1]

A paixão, por ser libertária, procura reinventar a vida, recriar o mundo. É o rio que destrói as margens e fecunda a terra!

Somos apaixonados – por que, então, não somos trágicos?

Nossa paixão, no dia-a-dia, nem se mostra nem se proclama. Passamos a vida estrangulando paixões, as nossas e as alheias. Disfarçando-as, escondendo-as – vestindo-as com paletó e gravata, ou saia justa. A paixão verdadeira, no entanto, é nua – porque é total e plena, insubmissa! –, não pode respeitar regras, horários, conveniências, etiquetas. Explode! Arrebenta!

No extremo oposto à Paixão Trágica, está o Amor Palhaço. Um sentimento é extremado quando não teme a morte. O Palhaço não chega a tanto, não enfrenta o mundo: ele apenas o desorganiza. Por meio do seu próprio ridículo, expõe o ridículo dos outros – o nosso! – que, sem o palhaço, passaria despercebido, tão resignados estamos ao nosso próprio ridículo: já não o vemos.

Somos todos palhaços, mas o mundo inteiro é um picadeiro, e não existe platéia neste circo: estamos todos em cena. Eis que surge o palhaço verdadeiro – surge vestido de palhaço: ele é a nossa consciência crítica! Nós não gostamos nada do palhaço que nos revela quem somos, mas o aceitamos e, com ele, rimos, porque tem

---

[1] Não basta o risco para que uma paixão seja trágica, pois existem arriscadas paixões gozosas: é obrigatório que o seu objeto seja necessário – não apenas caprichoso! – e que seja impossível obtê-lo. Vide Hegel, que dizia o mesmo com palavras mais escolhidas.
Antígona era uma mulher apaixonada pelo direito da família: enterrar seus irmãos mortos, os que lutaram contra sua própria pátria – eram, porém, seus irmãos! Era uma paixão necessária... e impossível. Creonte, apaixonado pelo direito do Estado, não permitiu e pagou o preço: a morte de seu filho!

o nariz vermelho e isto nos permite pensar que somos dele diferentes.[2]

É isso o teatro: é a paixão trágica e é o amor palhaço. Ela justifica nossa vida; ele corrige nosso trajeto!

---

[2] O que caracteriza a não tragicidade do Palhaço, além da economia e parcimônia
dos seus atos, são os meios inadequados ou insuficientes que emprega para obter
o objeto do seu amor. O palhaço apenas cutuca seu adversário com a bengala,
estica o pé para que tropece, foge do seu olhar e, às suas costas, reaparece: jamais
puxa o gatilho ou empunha o punhal!
Colombina não é uma impossibilidade para Pierrô, mas também não é necessária
– outras dançarinas existem, ela faz parte de um coro, não é Desdêmona, nem
Julieta, mulheres únicas; Colombina é descartável.
O herói trágico, ao contrário, não existe sem o que busca! Romeu não existiria
se apenas desejasse a cama de Rosalinda. Romeu é mais: é um apaixonado.
Romeu é... Julieta. Otelo é... Desdêmona. Ricardo III é a Coroa.
A falta de determinação do palhaço branco, sua falta de entrega total e plena,
sua resignação, é o que o impede de correr os riscos maiores que correm Romeu
e Otelo; a melancólica tristeza de Pierrô e o seu caráter sonhador, reflexivo e
distante, afastam a bailarina, que baila e rodopia em busca do desenvolto Arle-
quim, que tem os pés no chão, e nela. Nem Pierrô, nem Charlô, nosso querido
Carlitos, nenhum dos dois – que são o mesmo! – se concentra na busca do seu
objeto, nem por ele oferece a vida – quando muito, oferecem a face ou o traseiro
e , mesmo assim, por descuido.
Pierrô, no seu vagar impreciso, há de sempre encontrar outra Colombina; e, ao
encontrá-la, perdê-la: eis o destino dos que amam sem paixão!

O artista louco e o louco artista

Mas o que faz o artista quando pretende corrigir a obra de Deus ou, pelo menos, interpretar seus desígnios? Ou, se não os d'Ele, se n'Ele não crê, os da Natureza?

Fazendo arte, o artista faz uma loucura: imita e corrige Deus – dentro dos limites do bom senso, vigiado pelo Palhaço que traz em si. E o que faz o louco, fazendo o mesmo, quando delira? Faz Arte. O louco é o artista trágico, sem os limites do Palhaço, que desconhece. O louco não teme o Palhaço, que a nós assusta.

O artista e o louco buscam o mesmo fim: ordenar o caos, buscar sentidos. Foi o que fez Deus logo no primeiro dia da Criação.

Diz a Bíblia: "No princípio era o Caos, e Deus disse: – *Acendam-se as luzes!*" E viu-se o invisível. Quando Van Gogh pinta arbustos balançando ao vento, pinta o vento: faz-nos ver o invisível, como Deus. Quando Beethoven cria uma sinfonia, faz-nos ouvir o silêncio – ouvir o inaudível. Quem, senão Deus, faria o mesmo?

O artista e o louco buscam dar um sentido à vida e à Natureza que, como sabemos, não têm sentido. Nossa louca missão é precisamente esta: dar um sentido à vida.

A Natureza é cruel, impiedosa, como trabalho inacabado que é, rascunho. Vai às tontas, como cego em tiroteio. Nela, a bondade não existe – não viceja. É verdade que os animais protegem seus filhos, pelos quais demonstram sentir coisa parecida ao nosso humano amor, nosso carinho; mas a mesma fêmea que afaga a cria, estraçalha filhotes de outros bichos, estraçalha vidas.

Sabemos desta verdade terrível: neste mundo mal acabado, a vida se alimenta da morte. Temos que comer e, para comer, temos que matar – uma couve-flor ou um cabrito, matamos para que matem nossa fome. Estar vivo é ser um "cadáver adiado que procria" – disse o poeta Pessoa.

Neste mundo de rancor e ódio, a bondade é uma invenção humana. Tem que ser ensinada e aprendida: por isso, temos necessidade de artistas e de loucos – para que nos mostrem outros caminhos possíveis, além das sendas trilhadas. Para que nos mostrem os desígnios de Deus e questionem os propósitos da Natureza. Que inventem, que façam desabrochar a Natureza, guiada por outra invenção humana: a Ética.

Minha mãe, com a inteligência à flor da pele, já repetia o saber popular: de artista e de louco todos nós temos um pouco. Fosse viva, hoje diria, na sua infinita sabedoria: de artista, de Deus e de louco todos nós temos um pouco!

Pelo amor de Deus, não curem nunca nossos loucos – apenas aliviem sua dor. Pelo amor aos loucos, não abandonem pela metade o inacabado trabalho de Deus: avancem precipício adentro. Pelo amor à Humanidade: sejamos todos artistas, sejamos todos loucos.

Sejamos loucos artistas, sejamos artistas... loucos.

As metamorfoses do diabo

Quando eu era pequeno, usava tamancos. Até que comecei a achar cafona usar tamanco. Mudar não era fácil: eu morava na Penha quente, sem asfalto, muita poeira, o sapato apertava: pé de atleta à vista. A ascese do tamanco ao sapato de mocassim era um Calvário suburbano. Corajoso, eu me ameaçava, solene: "A partir do primeiro dia do ano, nunca mais usarei tamancos!"

Chegava o ano novo e eu me esquecia da jura.

Quando adolescente, eu me interessava arduamente pelas mocinhas da minha escola. A mais bonita – Alzira, que eu amava! – disse um dia que eu estava gordo demais para os seus padrões estéticos. Jurei, apaixonado: "A partir do primeiro dia do próximo ano, nunca mais comerei doces!"

Eu trabalhava na confeitaria do meu pai e a gula sempre foi um dos meus pecados prediletos... Vinham Anos Novos e Natais, quaresmas e carnavais, e eu passava longe da balança, assoviando disfarçadamente.

Eu estava esperando o quê? Esperava uma data certa para tomar as iniciativas inadiáveis. Era sincero, mas precisava de uma data – dia, hora, minuto e mês – para acreditar que a mudança seria possível, mas... no ano que vem. Não hoje, muito próximo, nem no futuro distante: seria, com exatidão e rigor, no primeiro minuto do primeiro alvorecer de janeiro. Até lá, com a consciência tranqüila, podia continuar comendo bombas e madalenas, manjares do céu e barrigas de frade, calçando tamancos, engordando quilos e sujando os pés.

Hoje, não são pés nem quilos que me preocupam: é o futuro da humanidade. Estou tão angustiado que chego a pensar que, se pudéssemos marcar data e hora para transformar o mundo de uma vez, torná-lo habitável – como no dentista, marcando hora para arrancar o dente, sem medo de injeções, nem de motores –, se disto fôssemos capazes, nosso futuro seria menos parecido ao que, com razão, tememos, e mais próximo ao que, com esperança, sonhamos.

De pé, ó vítimas da fome! Quarenta séculos vos contemplam! Avante, camaradas! Independência ou morte! Estamos esperando o quê? Temos que agir já, hoje, agora, não no ano que vem, como quando eu era criança.

Inocente, eu comia doces recheados de creme de baunilha pensando como meu corpo seria belo e esbelto... no ano seguinte, sem perceber que o ano seguinte estava embutido no sorvete de chocolate e nos quindins de iaiá que comia agora, guloso. Engordava, em dezembro, as redondezas de janeiro. Exatamente como faz o mundo, cavando, hoje, a fossa que nos vai enterrar amanhã. Estamos esperando o quê?

O futuro chegou e entrou, sem bater na porta. Não quero ser pessimista e dizer que a Terceira Guerra Mundial já começou: quero ser realista e dizer que a Segunda jamais terminou. Ruanda, Zaire, Burundi, Sierra Leona, Angola e Moçambique... quantos holocaustos já se cometeram, nesta última década, naquele continente onde os primeiros homens desceram das árvores, equilibrando-se em pé? Quantos genocídios famélicos estão sendo praticados na África, neste instante?

É confortável pensar que esses países são cavernícolas – donde as guerras e a devastação, inevitáveis entre tribos selvagens. Quem, porém, vende armas aos trogloditas? Os civilizados.

O ser humano é animal carnívoro, predatório: não existe diálogo construtivo entre a caça e o caçador. Neste mundo, caçar é a lei. As relações internacionais são movidas pelo instinto predatório, obra que são do animal-homem. Para disfarçá-lo, inventou-se a gentil diplomacia. A diplomacia é o silenciador do revólver: mata em silêncio.

O imperialismo muda de nome, mas conserva o apetite: foi agora batizado de globalização e proclama a necessidade de fazermos parte de uma imensa aldeia global, administrada por um só poder... o dele.

Para sermos globalizados sem sentirmos, é necessário que nos isolem: se as vacas dialogassem, não iriam inocentes para o matadouro –

dizia Brecht. Diálogo é perigoso: ensina. Contra o diálogo, o poder desativa organizações populares e encarcera os indivíduos diante da televisão, onde reina o monólogo. Do trabalho à casa e da casa ao trabalho, telenovela de permeio. Gente junta, só em torno de paixões hipnóticas, como o futebol, nunca em debate de idéias.

A política cultural dos países capitalistas deixa ao sabor do mercado a escolha de estilos e formas de arte; transforma o artista – aquele que cria o novo – em artesão, aquele que reproduz um modelo, obediente ao mercado. Desaparece o indivíduo, confundido ao gênero ao qual pertence.

Este é o curioso paradoxo da globalização: para globalizar é necessário isolar o indivíduo, não para que fortaleça sua individualidade, mas para que desapareçam suas diferenças.

Nossa identidade é feita pelo que somos e pelo que são os outros, e que nos permite ser o que somos, em nossa relação com eles. Sou pai porque tenho filhos; homem porque existem mulheres. Na globalização, porém, isola-se o indivíduo para que perca esta parte essencial da sua identidade: as diferenças. *Isola-se o indivíduo para que perca sua individualidade.*

Indivíduo sem identidade, sem nome: número! Isola-se o indivíduo para que seja mero recipiente em que a mídia e o discurso tecnocrata vertam conteúdos. Seqüestra-se a individualidade do indivíduo, transformado em estranho ser robótico. O indivíduo, único, torna-se massa; concreto, abstração. Elimina-se a descontinuidade entre um indivíduo e outro: o exemplar é a espécie.

O átomo-ser-humano, radical livre, busca associar-se: prosperam seitas fanáticas, religiosas e profanas, milagres coletivos e religiões televisivas. O que se quer globalizar é a massa disforme, informe ou uniforme, sempre obediente, exatamente o contrário de homens e mulheres estruturados. Monólogo, não diálogo.

Se assim continuar, bem cedo não haverá mais nenhuma diferença entre um indivíduo e outro, todos serão fabricados no mesmo molde. Eu, ao contrário, penso que nos devemos afirmar pelo que nos

assemelha, é claro, mas também pelo que nos separa, recusando-nos a ser massa informe, sem caráter.

Se, por artes mágicas, fôssemos capazes de ver este fim de século sem dele fazer parte, seria belo observar as metamorfoses pelas quais passa o Diabo.

Na Idade Média, o Diabo era Diabo, Diabo à vera, sem brincadeiras. No teatro sacro medieval, dava medo. Quando aparecia em cena, até os espectadores fugiam aterrorizados, alguns desmaiavam, e os demais atores, seus colegas, saíam de perto por precaução: era um Deus nos acuda, socorro!

O Diabo não vinha para divertir ninguém: vinha para levar pecadores para o Inferno e seus eternos horrores. Inferno sólido, não vaga abstração. Subterrâneo em bailarinas chamas alvoroçadas, fornalhas incandescentes onde abundavam os mesmos instrumentos de tortura usados pelos senhores feudais para reduzirem seus tutelados ao cativeiro: correntes, espetos, garfos descomunais, rodas dilacerantes, mel nas feridas, abertas a punhal, para que as formigas devorassem o pecador – seus gritos serviriam de exemplo aos inconformados. Medo! Pânico! Pavor!

O medo é a grande arma para convencer seres humanos a aceitar a desumana servidão. O Diabo dava medo, impunha o medo, reinava pelo medo. O povão, imerso em medo, aceitava suas ordens, desejos. Tudo pelo medo. Um poder que não inspira medo não é poder, é consenso. A arte medieval dava medo, como o Diabo. A Poesia ameaçava: "Deixai lá fora a esperança, vós que entrais..." – escrevia Dante, antes de esmiuçar torturas.

Medo da dor, porque o sofrimento é o melhor excipiente para inocular obediência na alma do cidadão comum. O teatro assustava espectadores, usando para isto até a paixão do Cristo e a angústia de Maria, que exclamava, perplexa, na peça de Jacopo da Todi (1230-1306): "Por que tanta amargura / se nunca fez loucura / Cristo, meu filho, minha ventura?"

O Medo estimulava o cego servilismo, mesmo diante de ordens senhoriais cruéis: "Abraão, Deus ordena que leves ao monte, por caminhos ásperos e ermos, teu único e amado filho, Isaac, criança de espírito puro, e que ali o mates com tua espada, em minha honra e louvor!" – exige Deus, por meio de um dos seus anjos emissários, na peça de Feo Belcari (1410-1484), "A festa de Abraão e Isaac, seu amado filho". Cheio de temor diante do estafeta celeste, Abraão concorda, sem refletir: "O servo não deve pedir ao seu Senhor as razões de suas ordens: deve obedecê-las!"

O menino Isaac, ao invés de sair correndo pela floresta, estende o alvo pescoço à espada paterna, absolvendo-o: "Quero satisfazer duas vontades, a de Deus e a tua, e aceito morrer, mesmo sem ter pecado!" Caramba: vá ser bonzinho assim no Inferno!

Claro que tão monstruoso servilismo era, na festa do título, recompensado, e o tenro Isaac perdoado de crimes jamais pensados e menos ainda cometidos.

O Diabo inventou o medo

O senhor feudal tinha em suas mãos todos os poderes: legislativo, judiciário e executivo – tudo emanava da sua solitária vontade. O vaidoso Diabo, vestido de Diabo, tridente diabólico, botas pretas reluzentes, era fiel vassalo deste Senhor: fiel escudeiro e guarda-costas, polícia especial, encarregado das mais sórdidas missões punitivas.

Curiosamente, o senhor, ele mesmo, nunca ia parar no Inferno, e era sempre perdoado, não importando os pecados que porventura cometesse.

O Diabo vinha castigar os desobedientes às leis de Deus, sancionadas pelo senhor feudal, seu amo; vinha castigar os preguiçosos e os revoltados. Sua identidade era esta, e esta apenas: Diabo era Diabo, não tinha outro nome na certidão de nascimento, embora houvesse milhares de cognomes, entre os quais, Coisa Ruim e Diogo Cão.

O Diabo representava, além do Medo, a Certeza. Pecado era pecado, e virtude, virtude – tudo já estava resolvido e ai de quem duvidasse. Dicotomia pura, sem mais ou menos. O maniqueísmo nasceu na Idade Média, quando nasceram gêmeos: o Bem e o Mal.

Se, como fazia, o Diabo violasse uma donzela, a menina-moça não ficaria *mais ou menos* grávida: em sete dias, pariria um pequeno satanás de sete quilos, morrendo no parto prematuro.

Lúcifer, porém, sempre foi um rebelado – tinha até um certo "quê" de revolucionário! Não poderia ficar, para sempre, servindo a outro senhor que não fosse ele mesmo: tinha ambições maiores para um posto tão subalterno.

Foi assim que, ardiloso, rebelou-se contra seu nobre amo. Em lugar da Certeza, instaurou a Dúvida, a começar pela sua própria dúvida maior, que o assaltava: "Se o senhor tem tanto poder, por que não o tenho eu, um poder só meu, se sou quem sou, se sou quem, em seu nome e a seu favor, todo poder exerço? Quem é o mais forte: ele, que me dá suas ordens, ou eu que as executo?"

Quando a diabólica burguesia, sinuosa, assumiu o poder econômico, Satanás, transformado em grande Burguês-Belzebu, sofreu as metamorfoses mais profundas de que se tem notícia na História, e mais complexas que as cirurgias plásticas de uma princesa saudita. Adquiriu laivos e traços de heroísmo maquiaveliano, excelso esbanjador de *virtú*, a virtude do homem que se faz por si mesmo, herói sem moral, que a vida põe a risco: tudo pelo poder.

No feudalismo, prevalecia o nascimento – filho de Visconde, Viscondinho, com o tempo, viria a ser: o homem cumpria o destino que Deus lhe havia traçado. Com o surgimento da burguesia, o homem passou a inventar seu destino: a lei do homem contra a Lei de Deus, o perecível contra o Eterno, o gótico contra o românico. No feudalismo, tudo era o que era e como era, tinha que ser assim e seria sempre; no Renascimento, tudo se tornou possível. Vertigem!

A burguesia veio afirmar o primado do indivíduo, de alguns indivíduos superiores, mas não de *todos* os indivíduos: se, por um lado, enfrentava a nobreza, por outro, para vencê-la, deveria se apoiar no trabalho escravo, ou quase. Mais uma vez o indivíduo separava-se da massa, do coro, e se tornava protagonista da História. O indivíduo burguês eqüidistava da estrutura feudal e da plebe ignara. Foi este o primeiro grande Diabo moderno, o *Coisa Ruim* burguês.

Shakespeare batizou esse insurgente Diabo com nomes próprios, nomes de gente de carne e osso: Iago, Cássio, mais que Brutus, e Lady Macbeth, mais que seu esposo. Todos estes personagens queriam, pela força, o poder que, por direito, não teriam – disto eram conscientes.

A mesma obediência que o Diabo mostrava ao senhor feudal, a quem traiu, estes personagens haviam mostrado aos poderosos dos quais eram, quase sempre, protegidos: Iago, lugar-tenente de Otelo, que nele confiava mais do que na própria mulher, Desdêmona; Macbeth, admirado por seu Rei, o poderoso Duncan, que o enchia de honrarias e títulos; Brutus, amado filho de Júlio César – aquele frasista que disse, entre outras pérolas históricas mais espetaculares, "*Alea jacta est!*" e "*Vini, vidi, vinci!*" e que ficou famoso por suas célebres últimas palavras: "Até tu, Brutus, filho meu?"

Curiosidade: Shakespeare exaltou o herói contestatário, porém a burguesia ainda não tinha o poder político e só contestava por baixo do pano, transacionando com a nobreza, emprestando-lhe dinheiro. Tinha apenas a chave do cofre!

A nobreza exigia o castigo formal e exemplar para o traidor rebelde: todos os Diabos shakespereanos deveriam ser castigados para que a vida voltasse ao normal feudal. Por este imperativo, todos os vigorosos Diabos renascentistas foram obrigados a morrer antes do fim da peça, depois de alegrarem nossas almas rebeldes durante quatro atos e meio.

Essa foi uma tremenda metamorfose do Diabo, que passou a encarnar não a polícia do senhor feudal e da nobreza, mas aquele que, independente do seu berço e confiante no seu valor, afirmava seu poder pessoal contra o poder dos seus antigos senhores, aos quais servira, e os quais traíra. *Faço porque posso e quero, não porque deva ou a isso tenha direito.* O General voltou suas armas contra o seu Príncipe.

O Diabo, poderoso e abstrato, sobrenatural – surpresa! –, deixou de ser a figura simbólica que era no teatro medieval e passou a ser o Indivíduo de carne e osso que, para cúmulo dos males, gostava de gozar a vida, por sabê-la curta! *Agora ou nunca, vai ou racha!*

A Certeza medieval foi substituída pela Dúvida renascentista. Mas o Medo, fundamento de toda sociedade, tinha que sobreviver: se, antes, era a crueldade do Diabo que ao povo intimidava, era agora sua ousadia, a vertigem do seu salto no precipício, sua loucura em desafiar valores que se pensavam eternos – se não o fossem, nenhum outro seria. Como se, de repente, alguém pusesse em dúvida a existência do Deus nefelibata, seu domicílio certo no Céu, ou se alguém perguntasse se a Terra era mesmo quadrada, como juravam todos, ou meio arredondada, como já desconfiavam alguns, mais atrevidos. Deus fosse louvado!

O Diabo – grande traidor – humanizou-se: mostrou-se desumano!

Na Idade Média, garboso e exuberante, cheio de ornamentos, espadas, esporas e altaneiros esporões nos seus pés de bode; no Renascimento, grandiosamente traiçoeiro, corajoso aventureiro. E hoje?

Nas revistas de finanças nas bancas de jornal, pode-se ler a lista dos homens mais ricos do mundo – Bill Gates na cabeça, Diabo de bom tamanho, junto a mais de cem, quase tão ricos como ele. Mas... quem é o grande sócio anônimo das grandes multinacionais? Milhares de acionistas pés-rapados... O Diabo Magnata criou para si mesmo um escudo protetor e faz crer aos diabinhos-acionistas que eles são poderosos Diabões, metamorfoseados em pequenos acionistas, *yuppies* e *stockholders*, que transitam, miúdos, na Bolsa de Valores e nas multinacionais.

Aquele que possui nem que seja uma mísera ação, mesmo sem direito a voto, um Pobre Diabo, pensa que virou Diabo de verdade, adquire a ideologia de *Proprietário* e se julga dono da Standard Oil. O Diabão – que ainda existe, é claro, disfarçado! – criou milhões de diabinhos sem graça e sem valor, organizados em uma vasta Sociedade Anônima Diabina, suporte moral do sistema capitalista.

O imponente Diabo medieval – vestido em grande estilo carnavalesco, vermelho, dourado e negro – inventou a Ala dos Diabinhos Anônimos em camisa esporte e calças jeans. Além do medo de perder o que tem, esta classe, mais ou menos média e daí pra cima, tem a esperança de se tornar Bill Gates, quando crescer.

Na Idade Média, o teatro, com seus personagens quase sempre abstrações – Virtude, Anjo, Vício, Gula, Todo Mundo –, tratava dos grandes temas morais e religiosos da sua sociedade estratificada, temas relacionados ao Céu e ao Inferno, à Recompensa e ao Castigo. Por isso, seus grandes heróis tinham imensas dimensões divinas.

No Renascimento, o teatro tratava do grande tema do poder e do seu exercício, do Ser Humano face à morte e ao Universo. Por isso, seus heróis tinham a multidimensionalidade de Hamlet e do Rei Lear.

Hoje, com esses diabinhos apatetados bisbilhotando a cotação da Bolsa na CNN, o teatro e o cinema norte-americanos e sobretudo a TV – esta monstruosa e pandêmica praga! – fogem, com emocionantes e parcas exceções, de qualquer tema amplo e vasto – sociais, políticos ou metafísicos! – e buscam mesquinharias cotidianas, pequenos conflitos que não transcendam o âmbito dos seus medíocres personagens.[1]

Isso explica – depois das telenovelas que, pelo menos, ainda contam uma historinha, por mais boba que seja, e têm uma estrutura, por mais frágil e ziguezagueante que a façam, ao sabor do Ibope – a proliferação dos imbecis *reality-shows*, cujos personagens são escolhidos, a dedo, pelas idiotices que forem capazes de produzir, em série.

Se o espectador fica galvanizado pelas tolices e miudezas que acontecem na tela desgovernada, acaba por atoleimar-se como os vazios indivíduos que nela vê, não fazendo nada, como na vida nada fazem.

---

[1] No Renascimento, o estilo gótico inventava curvas e rasgava o céu com a ousadia de traços nunca vistos; os personagens de teatro se humanizavam, aceitando o fato de que somos todos feitos de contradições; a pintura alargava horizontes, com a terceira dimensão, a perspectiva. Hoje, na arte descartável para consumo imediato, parece que estamos *desgotizando* a arte, retirando aos personagens suas complexidades e transformando-os em esquemas ou em idiossincrasias.

A função da TV, inspirada no espírito de Hollywood, é confessadamente a de imbecilizar suas platéias. Embrutecê-las.

Como tem missão de inocular o Medo e a Incerteza – o Medo escraviza e a Incerteza lhe abre as portas! –, a TV injeta o necessário Medo por meio de ficções espasmódicas; o Pavor, por meio de seres extraterrestres ou subumanos; o Pânico, por meio de monstros marinhos dentados e outras catástrofes antinaturais.

O Terror Absoluto explode na cabeça dos telespectadores com as pontes dinamitadas, rajadas de metralhadoras indiscriminadas, e golfadas de sangue que jorram pelos olhos, pelo umbigo e pela boca. O espectador de TV vive morrendo de medo vendo tantas mortes. Desligar a TV é como acordar de um pesadelo.

A TV é o grande Diabo mimetizador dos tempos pré-históricos que estamos vivendo, e que vai nos lançar no abismo, mais cedo do que se pensa. Este Diabo se chama simplesmente Joe, não tem nenhuma grandeza, infunde anárquica violência mediante imensa covardia e insensibilidade.

Hoje, diante do clima de guerra instaurado pelos belicistas – mais fundamentalistas que os fundamentalistas, islâmicos ou não! –, fala-se muito contra as armas químicas e as armas biológicas. Mas, entre todas as armas que devem ser destruídas, as mais perigosas são as eletrônicas!

As armas eletrônicas são, ao mesmo tempo, químicas, porque nos obrigam a comer *fast-food* e a beber refrigerantes que destroem o nosso metabolismo e o nosso corpo; e são biológicas, porque destroem o nosso cérebro, destroem a nossa maior conquista humana: a capacidade de pensar com a nossa própria cabeça.

Esses personagens da cinematografia norte-americana, dirigida contra o cérebro dos espectadores – mísseis contra a inteligência! –, não representam valores morais e religiosos, como na Idade Média, nem valores sociais e políticos, como no Renascimento. Representam banais idiossincrasias, como convém à necessidade colonialista de isolar os indivíduos, torná-los insignificantes – isto é, *sem significado*.

Esses personagens são estultos e néscios, não prestam, porque foram concebidos para tornarem imprestáveis suas platéias. Estão conseguindo.

Estatísticas afirmam que um jovem, nos Estados Unidos, aos quatorze anos, terá visto, pelo menos, quatorze mil assassinatos na TV. Quem se admira de que eles saiam, depois de tanto tiro, tanto soco e tanto sangue, pelas ruas e pelas escolas, dando tiros a esmo?

Como o pé de um torcedor de futebol, que vive dando pontapés de verdade em uma bola imaginária, também os dedos dos estudantes estadunidenses vivem apertando gatilhos. Quem se admira que aprovem a guerra contra o Vietnã, contra as Coréias e o Iraque, as invasões rocambolescas da Guatemala, Nicarágua, Panamá, Salvador, Granada, e mundo afora?

Para crescer, desde o fim da Idade Média e até agora, o Diabo-Burguês – comerciante, banqueiro, armador – precisava destruir fronteiras alfandegárias entre um principado e outro, um ducado e um condado, Montéquios e Capuletos: era preciso criar uma só lei, um só Príncipe, inventando-se nações, proibindo línguas regionais e diversidade cultural; de preferência, à pancada.

Muitas nações resistiram ao Estado que as queria unificar, e ainda resistem – na Espanha, Itália, Iraque, Turquia... Conservam sua língua, danças, costumes, tradições: muitas nações dentro de um só Estado, autoritário e excludente. Nem sempre dá certo – vejam a pulverização da Iugoslávia e da União Soviética, já falecidas.

Hoje, o capitalismo quer fazer a mesma unificação forçada, agora em escala mundial: derrubar fronteiras, globalizar. Para isto, os meios de comunicação são essenciais: temos que nos defender contra este bombardeio. Nas TVs a cabo só se fala inglês, e o que em inglês se fala é o nosso velho conhecido *american way of life*. Fujam dele!

Não é necessário atirar pedras nas telas que falam inglês, nem jogar os aparelhos de TV pela janela, porque podem cair na cabeça de algum inocente que vá passando, a caminho do teatro: mas temos que

inventar, para estes casos, a televisão cega – a telecegueira! – e, para isto, não basta apertar o botão de *mute*, tem que apertar também o *blind*.

Os Novos-Diabinhos emergentes querem a globalização – para eles, seria melhor um mundo único, no qual possuiriam meia dúzia de ações, com a sensação térmica de mil. Mas não querem se misturar com o populacho deserdado, por eles diabolisado: derrubam as fronteiras nacionais, mas não as de classe.

As fronteiras alfandegárias desaparecem, mas ressurgem, não mais entre um país e outro, mas dentro de cada cidade, cada rua. Erguem-se muros contra imigrantes, em países ricos, e cercas eletrificadas, em mansões de luxo.

Os globalizadores galopantes dizem que a globalização é moderna. Bush exalta as modernas virtudes do capitalismo U.S., das forças armadas U.S., das cadeiras elétricas U.S., que são o Bem, e, contra essas modernas maravilhas, aponta as velharias do *Eixo do Mal*.

Ser moderno não é um valor em si, e os valores antigos não são, por vetustos, maus: as idéias de solidariedade do cristianismo completam agora dois milênios. Devemos jogá-las no lixo, como senis? As bombas, atômica e de napalm, são relativamente modernas. Devemos adorá-las por sua juventude?

Globalizar é moderno como o Tratado de Tordesilhas, que dividia o mundo em dois. Hoje, menos que essas duas metades, a *Pax Americana* quer uma só língua, um só *fast-food*, um único filme mil vezes reescrito por computadores com os mesmos tiros, fogo e sangue, e os mesmos beijos edulcorados, e as mesmas loiras *barbies*. A *Pax Americana* quer um só cidadão, homogêneo, multiplicado, totalizando bilhões de consumidores.

Os colonizadores querem aniquilar o poder de decisão do indivíduo e dá-lo aos bancos, às multinacionais, às organizações patronais, disse Noam Chomski. Arthur Miller, dramaturgo, escreveu um artigo, *Privatizemos o Congresso*, no qual sugere que deputados e senadores sejam obrigados a vestir camisas com as cores dos seus patrocinadores: Enron, Coca-Cola, Sony, Mitsubishi – como jogadores de futebol. Só assim saberíamos por quê e por quem estão votando.

E nós, por que – ou por quem – estamos esperando? Nenhum Messias virá! Temos que fazer o que for preciso, nós mesmos, pois nenhuma ajuda virá, vinda do Céu: estamos na boca do Inferno, e o Diabo nos espreita.

Temos que agir já. Se não quisermos ver o anunciado Fim da História; se quisermos existir como indivíduos com nome e sobrenome, e não como números e códigos de barra; se não quisermos que a nossa identidade seja um cartão eletrônico... temos que desenvolver organizações populares que permitam o debate, a pluralidade, a diversidade, a transitividade do diálogo, a força da rejeição, o poder de dizer não!

Para isso serve o teatro.

O espetáculo e o sonho

Eu estava sentado na mesa de um bar, em frente a um casal de estudantes que me pedia para fazer uma conferência na sua faculdade de Filosofia. Sempre que posso, aceito. Mas... falar sobre o quê, ou quem? Espinosa, Hegel, Marx?

O rapaz tinha sua proposta na ponta da língua: "Fale sobre o espetáculo!" A moça também: "Fale sobre o sonho!".

Ouvi as duas palavras ao mesmo tempo e as duas idéias deram-se as mãos na minha cabeça: espetáculo e sonho, o espetáculo do sonho, o sonho do espetáculo...

Querendo satisfazer, ao mesmo tempo, os dois jovens que me olhavam ansiosos, expliquei que, juntos, esses temas se transformavam em tema maior, vasto e ambíguo, onde se juntavam dois substantivos polissêmicos que exigiam definições precisas a fim de que pudéssemos impor limites severos ao infinito dos seus significados possíveis. O que é o espetáculo? O que é o sonho?

Abraçados, Espetáculo e Sonho ficavam ligados por uma tímida conjunção de pobre poder sintático; partícula que algema, sem permitir carinhos; pobre aritmética, em que "um mais um" são prosaicamente apenas dois, e não cem ou mil, como convém à nossa imaginação.

Sugeri que fizéssemos ginásticas e contorcionismos gramaticais, para que ficasse mais claro o nosso tema.

Se, em vez de "e", colocássemos "é" no título – *O espetáculo é o sonho* –, estaríamos nós falando do sonho transformado em espetáculo corpóreo, ou do espetáculo como sonho irrealizável? Do sonho sonhado tornado real, ou do espetáculo do sonhar? Do processo onírico no qual o artista transubstancia a objetividade, ou do sonhar como montagem de um espetáculo?

Seja qual for a nossa concepção sobre o relacionamento suspeito dessas palavras, é inquietante pensar como é possível sonhar a obra de arte antes de realizá-la. Como pode ser o artista capaz de sonhar o poema, o quadro, o bordado, a feijoada, a ópera, a pirueta , se ainda não existem? Ou, se é que existem no momento de serem sonhados, onde crescem e onde nascem?

Qual a relação entre o sonho e a sua realização, ou já será o sonho uma realização? Como consegue o artista tocar o que não tem corpo, ouvir a música que não foi executada, ver a dança que ninguém dançou? Como se torna concreto o devaneio quando se escreve no computador, pinta-se na tela branca, ou se inventam sonatas nas teclas brancas e negras de um piano alemão? Como pode o sonho solitário se transformar em espetáculo público?

O artista sonha o espetáculo – sua obra –, mas nós não temos acesso ao seu sonho: este verdadeiro espetáculo só o artista conhece, só ele o vê e sente, pois que é o *seu* sonho, não o nosso. Nós temos acesso à obra de arte acabada ou em processo de feitura, mas não ao processo da sua criação.

Toda obra acabada é imperfeita, se comparada aos desejos do artista: temos acesso à imperfeição, mas não ao sonho, não à imaginação do artista, que é perfeita, mesmo se louco. Mas... será perfeita a imaginação do artista?

Claro que sim! Toda imaginação é perfeita, pois refuga parâmetros. Os parâmetros são os grandes responsáveis pelas imperfeições, são os grandes culpados. As imperfeições não têm a mínima culpa! Acuso mais: são os parâmetros que criam a imperfeição. Se não existissem padrões de beleza – ou se os destruíssemos –, seríamos todos perfeitamente belos e belas.

Deus é perfeito porque não existiam outros antes dele. Não existiam parâmetros aos quais Deus pudesse ser comparado ou medido. Desculpem, mas não é virtude d'Ele. Assim... até eu!

Tal raciocínio é claro em relação ao artista, mas... como pode a obra de arte – um sonho, porém palpável, audível ou visível! – despertar a sensibilidade do espectador e fazê-lo sonhar seu próprio sonho?

A obra de arte não produz, no espectador, o mesmo sonho do artista, mas possui a propriedade estética de provocar sonhos, sem ser alucinógena.

A obra de arte é o menor caminho entre dois sonhos: o do artista e o do espectador, que nem sempre têm muito em comum, e é até melhor que assim seja, pois evita que sejamos copiadores de sonhos alheios e sim criadores dos que são nossos.

Pensei em outras hipóteses: se, ao invés de substituirmos a conjunção "*e*" pelo verbo "*ser*", nós a substituíssemos pelos dois pontos – *O espetáculo: um sonho* –, nosso tema seria a impossibilidade de se realizar o espetáculo, fora de nós, que somos capazes de sonhar na imaginação. O espetáculo, uma vez realizado, seria sempre o fracasso do sonhador, o sonho impossível!

Contei aos meus jovens amigos que o diretor de teatro inglês Gordon Craig, no início do século passado – aquele de número vinte! –, havia chegado a imaginar marionetes eletrônicas, hiper-robóticas, mas com a indesejável característica humana de possuir individualidade, personalidade, o que tanto incomodava Craig, porque impedia, em cena, a realização dos seus sonhos. Sonhado por ele, tudo era perfeito no seu espetáculo, que se desmoronava com a intermediação dos atores de carne e osso, e salários atrasados.

Esse sonho de engenharia ficou em sonho, nunca transformado em máquina. Melhor assim.

A conjunção pode também ser substituída pela preposição: *O espetáculo de um sonho*. Em *Sonho de uma noite de verão*, Shakespeare mostra personagens como eles são na vida real – bem-comportados e prontos para aceitar casamentos de conveniência. Sob os deliciosos efeitos de uma poção mágica, revelam suas almas: o proibido torna-se obrigatório e todos se apaixonam pelos parceiros trocados, sem considerações morais, nem razões de Estado. Titânia se apaixona por um burro – coisa que costuma acontecer com gente da nossa melhor sociedade, mesmo em vigília.

Buscando temas escondidos no bojo do significado explícito, podemos inverter os substantivos: *O sonho é um espetáculo*. Ambos possuem trama, personagens, idéias, paixões e cenários em tecnicolor, embora muita gente não tenha pictórica imaginação e sonhe em branco e preto, sem som, como no cinema mudo – que ficou mais triste quando descobrimos que se podia falar, e não se sabia.

Os sonhos possuem perfeita carpintaria teatral, *suspenses* até a última cena, até que o sonhador acorde. Mas, quando dizemos que o sonho é um espetáculo, de que espetáculo estamos falando?

Etimologicamente, a palavra espetáculo tem origem latina: *spectare*, olhar. É o acontecimento testemunhado. O espectador é a testemunha que transforma qualquer evento em espetáculo. Não existe espetáculo com o pano fechado: ensaio, sim, pode haver.

O espectador confirma a existência do espetáculo: no sonho, o espectador é o próprio sonhador. Além de *olhar* o sonho, o sonhador é o seu ator principal, o dramaturgo, diretor, contra-regra e sonoplasta: este acúmulo de funções é o grande sonho de todo artista de teatro...

O espetáculo teatral produz uma ficção: certos cavalheiros e damas inventam e representam personagens que não existem ou, pelo menos, não ali. Mas nós sabemos – mesmo se fingimos ignorar – que cada personagem não é senão a dinamização de uma personalidade adormecida na alma do ator. Então... existem!

Personagem e *personalidade* são potencialidades dessa mesma *pessoa*, o ator – que contém múltiplos personagens comprimidos na panela de pressão da sua alma, onde se acotovelam todos os vícios e virtudes, santos e demônios. O sonho do ator é extravasar esses personagens que traz dentro de si, para que possa, enfim, sentir-se pleno! Só os atores podem sonhar este sonho – nós podemos apenas sonhar em sonhá-lo, um dia.

Dúvida: aquele que conta o espetáculo do seu sonho ao psicanalista estará diante de uma platéia atenta e receptiva, diante de um crítico teatral impiedoso, diante de um policial de quem se procura esconder o crime inconfessável, ou estará simplesmente sonhando a cura?

Contar seus sonhos é um sonho: é inútil contar sonhos ao psicanalista – sonho contado não é sonho, é conto, no sentido de embuste ou carochinha. No divã, o importante não é o sonho contado, é o contar.

Os espetáculos não ocorrem apenas no teatro, nem assumem sempre a forma declaradamente teatral: são teatrais os comícios políticos, em que candidatos interpretam grandes personagens maravilhosos; é teatral a coroação de reis e rainhas europeus ou centro-africanos – especialmente a de Bocassa I, o Canibal; são teatrais as inaugurações de bancos, apesar de serem bancos, e de obras públicas, apesar de inacabadas. Tudo isto é teatro, bom teatro, embora sejam maus seus princípios e propósitos.

O cinema é semelhante ao teatro quanto ao espaço, porém nele se realizam duas ficções e não só uma: primeiro, as imagens, produzidas mecanicamente, criam a ficção de pessoas reais, mas são fictícias; segundo, estas imagens, com cara de gente, mas que não são gente, criam personagens, mas não são elas.

Uma terceira forma de espetáculo é a televisão, que se assemelha ao cinema quando cria duas ficções, porém dele difere – e também do teatro – em relação à cena e à sala. A TV não requer espaço próprio: ela invade espaços criados com outras finalidades, como a sala das visitas, a cozinha das empregadas e o quarto dos que adormecem olhando TV, depois de pressionarem o *time* para meia hora mais tarde.

O aparelho de TV transforma a natureza do espaço que invade e isola os seus espectadores, remetidos à solidão profunda: quem vê tevê não se vê, nem vê quem, ao seu lado, também a vê.

Apesar dos avanços tecnológicos, o sonho sonhado durante o sono continua sendo tão artesanal como o teatro. Imaginem o contrário, imaginem um daqueles nossos belos pesadelos assustadores reduzidos às dimensões miniaturizadas de uma TV japonesa. Perderíamos o medo, o sonho, o sono e a graça.

"O sonho é a realização de um desejo!" – disse Freud. Qual desejo e qual a forma da sua realização? Dou testemunhos pessoais. Foram de três espécies meus sonhos teatrais: o sonho da razão, o sonho hipnagógico e o sonho profundo.

Martin Luther King tornou-se célebre por muitas razões, entre as quais o título do seu mais belo discurso: *I Have a Dream*. Qual *dream*? King falava do seu desejo intenso de ver um mundo sem preconceitos, mundo de amor. Seu desejo era o Sonho da Razão.

Houve um tempo em que escrevi os sonhos da minha razão, desejando a imediata independência bolivariana da América Latina, a felicidade plena, total e irrestrita. Um deles se chamava *A lua pequena e a caminhada perigosa* – última frase que escreveu o Che Guevara no seu diário da Bolívia: foi morto no dia seguinte. De todas as minhas peças, foram estas as mais bem-intencionadas, mas não necessariamente as melhores.

O sonho hipnagógico é o que produzimos quando entramos na fronteira imprecisa entre a vigília e o sono que nos invade, antes de adormecermos, quando se misturam desejos e realidades. Nossos personagens sonhados se dividem ou multiplicam, agigantam-se ou se apequenam; o tempo é telescópico, avança e recua, mas o sonhador mantém controle sobre o que quer sonhar. A razão, perplexa, fica em suspenso, mas não se desgoverna: espectadora, retoma plenos poderes em caso de necessidade onírica ou risco mais grave.

O sonho hipnopômpico, que, em sentido contrário, vai do sono ao despertar, tem o mesmo efeito, mas tem menos graça porque depressa nos faz acordar, já que sonhamos meio despertos e há tanta coisa por fazer.

Em francês, existem duas palavras que significam sonho: *rêve* e *songe*, quase que a mesma coisa, mas com etimologias diferentes. O sonho hipnagógico é o sonho *rêve*, do francês arcaico *esver*, do galo-romano *esvo* e *exvagus*, querendo dizer vagabundo e vagabundear; e *desver*, que quer dizer perder o rumo. *Rêver* é permitir a vagabundagem do espírito. Diz o provérbio suíço que o sonho, *rêve*, é o domingo do pensamento. Como bom carioca, aos domingos suíços acrescento os sábados ingleses e as sextas-feiras cariocas, depois do expediente...

Eu sonhei algumas peças hipnagógicas. Em "Murro em ponta de faca", misturo países e línguas, condenso pessoas em personagens que são todos eu mesmo, que não sou nenhum. No "Professor", juntei dois queridos amigos: um poeta, que encontrei em Buenos Aires e que me ensinou a preparar carne de ferrugem, delicioso prato; e outro poeta, em Lisboa, que me ensinou vatapá. Só se esqueceram de me ensinar a fazer versos...

Maria, a suicida, sou eu também, que continuo vivo, mas juro que já morri várias vezes em minhas peças.

Além desses dois jeitos de sonhar, existe o terceiro sonho, que vem a ser o primeiro em dignidade e profundeza: o sonho que penetra em zonas infernais, nunca vistas pela consciência, e de onde só se volta com o sério compromisso de não se olhar para trás, como Orfeu – salvo no divã, onde todos os devaneios são permitidos.

Este sonho chama-se *songe*, que vem do latim *somnium*: sono. Cruzando-se esta fronteira proibida, topamos com o desconhecido sobre o qual especialistas, que muito estudaram e tudo sabem, dão certeiras explicações... contraditórias.

Diz um provérbio francês que *tous songes sont mensonges*: todos os sonhos são mentiras. Ésquilo, trágico grego, prefere pensar que *no sonho, o espírito tem as visões mais claras* (*Eumênides*).

Neste sonho profundo, inconsciente, o dramaturgo permite que venham à tona milhares de personagens que temos em nossa memória sepultados, porém vivos em regiões inacessíveis, onde perpetram ações inaceitáveis e libertam nossos desejos não revelados nem a nós mesmos.

Dessas oníricas regiões tumultuosas onde mergulham, os autores surrealistas trazem personagens monstruosos, domesticando sua ferocidade selvagem para que se tornem apresentáveis em sociedade, dando coerência ao incoerente, razões ao irracional.

Como diretor, fiz duas experiências nesta aventura surreal. "Nada mais a Calingasta", de Julio Cortázar, única peça deste autor, foi a primeira. O cenário misturava restaurante, correios e delegacia policial, no interior da Argentina.

Um juiz tinha por hábito não comer jamais em dias de execução de um dos seus condenados. Sua refeição habitual se reduzia a leves gramas de cenoura, pesadas em balança de ourives que trazia consigo. Por inadvertência ou compulsão, no frugal jantar, certa vez comeu uma cenoura inteira em dia de morte sentenciada. Arrependido, queria fugir do restaurante, mas era impedido pelo fascínio que sentia pelo *maître*. Este, no último ato, mostrava uma estrela tatuada em seu braço: a estrela do morto. O *maître* era o morto. Vivo!

Foi tão angustiante encenar esta peça que só consegui imaginar a coreografia dos atores uma certa noite, silenciosa noite... sonhando.

No sono, em sonhos, os personagens de Cortázar começaram a se mover com perfeita lógica... onírica. Corrigi os movimentos dos atores, sempre em sonho; repreendi alguns, com minha costumeira suavidade diretorial; modifiquei cenários, mudei distâncias e cores...

Em sonhos, conversei com Cortázar, *tête-à-tête*, e acertamos pequenas alterações do seu texto que ele, pelo telefone, na mesma tarde confirmou, desde Paris. Em sonhos, fomos jantar depois do ensaio. A comida estava ótima e eu pude fugir da dieta, comendo à tripa forra... belo sonho culinário, que não engorda.

Isto aconteceu no Schauspielhaus de Graz, na Áustria, 1984. No Rio de Janeiro, não tenho muita certeza se as praias me deixariam sonhar sonhos austríacos.

Em Wüppertal, Alemanha, 1985, tive minha segunda e última experiência surrealista, desta vez com Garcia Lorca: "*El público*".

Os atores alemães, via de regra, querem conhecer causas e efeitos, antes de se lançarem à aventura de viver outras vidas. Naquela peça, ficava difícil explicar por que raios o protagonista mandava que entrasse o público e entravam quatro cavalos brancos. Por que Julieta recusava o amor cordial do Cavalo Negro e preferia ser violada por quatro corcéis brancos. Por que, cada vez que o diretor arrancava uma de suas múltiplas vestes, as roupas atravessavam um biombo e retornavam à cena, vivas e loquazes, com atores dentro delas: Arlequim, Bailarina, Operário...

Por que o Kaiser comia uma criancinha viva, atrás de uma ruína romana. Por que romana e não fenícia? Difícil explicar, mesmo sendo tão fácil sentir.

As palavras e as imagens possuem sempre um significado oculto atrás de cada significado aparente, que esconde significados tímidos, envergonhados... Verdadeiras cebolas de significados. No surrealismo, parece-me importante trabalhar o significante – a palavra ou a imagem – que tem um cacho de significados e não apenas um só significado deste cacho, o que seria redutor de tantos outros possíveis.

Se, ao ator, dermos uma explicação lógica para cada cena, para cada personagem, para cada frase, como fazemos habitualmente, estaremos reduzindo a polissemia das imagens, quando o estilo surreal necessita e propõe o contrário: a pletora de significados. *Isto* passará a querer dizer apenas *isto* e nada mais. Que pobreza! Mas se o ator pronunciar uma palavra, que é um significante, ou produzir uma imagem sem determinar com precisão o seu significado, todos os demais significados explodirão na atmosfera teatral.

Em Wüpertal, os atores acabaram por não entender ainda mais profundamente tudo aquilo que não era para ser entendido mesmo, isto é: não era para ser racionalizável. Quando alguém dava uma explicação lógica para um gesto, um pedaço do diálogo, um movimento, eu me esmerava em destruir suas certezas.

Quando percebi que o elenco inteiro tinha perdido toda a segurança, todas as certezas, e tinha esquecido todas as claras explicações encontradas nos livros, todas as exegeses autorizadas escritas pelos especialistas dessa obra, eu me dei conta de que estávamos prontos para a estréia!

Foi um sucesso enorme!

O espetáculo e o sonho, ambos são teatro. Teatro e vida, ambos são vida. Ficção e realidade, ambas são realidades. A única ficção que existe é a palavra ficção. A imagem do real é real enquanto imagem. O sonho é tão real como a vigília. Sonhamos, quando em vigília, e somos vigilantes em nossos sonhos, que censuramos.

Teatro e Vida. Teatro nós fazemos em toda a parte, a qualquer hora do dia... menos em cena! Nela, a dignidade da nossa arte nos obriga a viver. Existe vida no teatro e teatro na vida. Sonho no espetáculo e espetáculo no sonho. Realidade na ficção e ficção na realidade.

Uma fábula chinesa conta a história de dois afogados: um, envolto em trajes de seda e esmeraldas, outro em trapos de pano roto; um, general do exército imperial, outro camponês; um, descendente de formosa linhagem, outro nem sequer sabia quem eram seu pai e sua mãe; um budista, e o outro não tinha a menor suspeita de por que viera ao mundo; um multimilionário, outro mendigo. Dois homens que não podiam ter diferenças sociais, religiosas e econômicas mais contundentes.

Estavam no mesmo barco: um remava, outro admirava a elegância dos peixes dourados. Um sonhava com maiores honras, maior glória e poder; o outro com um pedaço de pão, mesmo dormido.

Veio uma onda descomunal, imenso *tsumani*, e virou o barco. As ondas não reconheceram diferenças nem estirpes, brasões familiares, nada. Os dois beberam a mesma água e se afogaram.

As diferenças eram tão reais quanto o mar, porém existem graus diferentes de realidade... As águas não foram informadas da nobreza do mandarim, nem das misérias do remador. Cruéis, mataram os dois. Cruel espetáculo, que para nenhum dos dois foi sonho.

Terminei de contar esta história e, cansado de divagações, prometi comparecer à faculdade para divagar um pouco mais, no dia aprazado e antes da hora marcada, pontual como me acostumei a ser, mistura de sueco e mineiro. Nós três nos levantamos e nos despedimos.

Os jovens lá se foram, sonhando com a casa lotada no dia da minha conferência.

Eu, sonhando em sonhar sonhos mais simples.

O teatro como vida e a vida como teatro

Richard Schechner me pediu que escrevesse alguma coisa sobre o seu novo livro, que vai ser agora publicado, uma coletânea de textos que ele organizou, analisou e desenvolveu sobre o que chama de Performance, isto é, todas aquelas formas teatrais ou ações humanas com formato teatral que existem no cotidiano da vida. Para ele, a Performance tanto pode ser um espetáculo de teatro como o desfile de uma escola de samba; uma sessão de macumba, como a inauguração de um banco; um discurso presidencial ou uma partida de futebol; uma luta de boxe ou uma sessão na Câmara dos Deputados. Tudo é Performance.

Performances seriam todas as atividades humanas regulamentadas, sendo os atores que a realizam conscientes deste regulamento, embora possam ignorar o seu significado e as suas razões. Este é o tema do excelente livro de Richard Schechner.

Muitas pessoas dizem que o ato teatral, quando verdadeiro e autêntico – quando arte! –, é irrepetível: cada espetáculo é um espetáculo; cada instante, um segundo – para essas pessoas, o teatro é vida, em que cada momento é único, sempre singular.

Outras pessoas gostam de afirmar o contrário, que a vida poucas vezes é original; poucas vezes, durante o dia e a existência inteira, inventamos de verdade o nosso viver; estamos grande parte do nosso tempo repetindo os mesmos gestos, dizendo as mesmas frases e, o que é pior, dizendo as mesmas coisas para as mesmas pessoas. Nesse sentido, a vida é teatro: repetimos um texto já escrito e realizamos movimentos predeterminados, como faz o ator no palco. Até mesmo amando – e isto é crime de lesa-amor! – repetimos, para pessoas diferentes, as mesmas palavras e gestos, o mesmo carinho.

Sempre me fascinou estudar essa terra de ninguém, onde o teatro é vida e a vida, teatro. A Performance pressupõe o conhecimento de suas regras, mesmo superficial: o padre durante a missa, o general no desfile militar, o professor dando aula – como o ator no palco –, todos sabem que papéis estão representando. Todos procuram desenvolver seus talentos performáticos para melhor realizarem estes espetáculos do dia-a-dia.

A mecanização do comportamento humano, porém, vai além da performance, mais fundo, e somos, em muitas ações cotidianas, inconscientes de estarmos repetindo atos predeterminados. O jantar de domingo e o café da manhã de todos os dias raramente apresentam notáveis originalidades: o suco de laranja tem sempre as mesmas vitaminas e os ovos com bacon o mesmo colesterol.

A essa rotina de boa parte de nossas vidas, chamamos, no jargão do Teatro do Oprimido, rituais – rituais profanos.

Em dias normais, vivemos esses rituais e realizamos essas performances sem maiores embaraços. Em tempos de crise, nossas vidas se assemelham a rios depois da tempestade, carregando destroços em águas turbulentas: objetos que tinham sentido onde estavam, em suas casas, choupanas, e que o perdem nas águas indignadas.

Os destroços estão lá, boiando, nervosos, lembrando a utilidade e a solidez perdidas; foram, porém, destruídos no seu significado e serventia.

Na TV, o presidente Bush, morto de justo medo do antraz – medo real, sério (não abra essa carta!) –, foi à TV, postou-se diante da câmera ao lado da bandeira do seu país, símbolo da sua Pátria, como manda o ritual neste tipo de performance, e ao lado da Águia Imperial, símbolo do Estado e de outras coisas, excitado, pediu calma aos norte-americanos; intranqüilo, pediu tranqüilidade. Intimidado, pediu coragem.

Bush, totalmente fora de sua rotina de presidente, mas obedecendo à rotina de manifestações políticas excepcionais, pediu aos seus concidadãos que voltassem à rotina de cada dia, rotina à qual ele próprio não poderia voltar.

O *New York Times* de ontem conta que um carteiro perguntou a um jornalista por que deveria ele, carteiro, ser obrigado a entrar no edifício dos Correios, comprovadamente infectado pelo antraz, se os juízes da Corte Suprema, diante de uma simples suspeita, abandonaram, pela primeira vez na História, o seu vetusto Tribunal e foram se instalar com armas, togas, bagagens e martelos, em um tribunal de bairro – mantendo a pompa e a solenidade, e realizando a performance que o ato requeria, representaram a mesma cerimônia... mas em um tribunal minúsculo, inadequado para tais grandiosidades e para os amplos gestos eloqüentes.

Assim manda a rotina desses tempos não rotineiros

Os Rituais Profanos e as Performances são estratificações de uma correlação de forças entre pessoas e grupos, seus desejos, vontades e objetivos. Não podemos ser originais o tempo todo.

Sem rituais e sem performances, a vida seria impossível: se estivéssemos condenados a ser originais a vida inteira, estaríamos condenados ao caos, não saberíamos jamais o valor dos nossos atos nem das suas conseqüências.

Se, no entanto, conhecemos as regras do jogo, se internalizamos hábitos necessários à nossa vida social, isto nos permite o convívio. Embora sejamos, como dizia Freud, porcos-espinhos que necessitam viver juntos, em varas, mas que nos espetamos uns aos outros, quando nos aproximamos com amor, somos obrigados a atribuir valores a cada um dos nossos atos, hierarquizá-los e selecioná-los para cada situação que se nos apresenta.

Para que não nos estraçalhemos ao nos defrontarmos com nossos inimigos, nem nos lancemos, canibalescos, sobre os objetos do nosso desejo, precisamos obedecer a certas regras de conduta: "Isto pode. Vai em frente, Adão... mas aquele fruto é proibido, viu? Não come não." Queremos comer todos os frutos e conhecer todos os lugares, mas temos que saber o que se pode e o que não se deve fazer, mesmo podendo, ou não se pode, mesmo devendo.

A vida social exige regras que canalizem a violência que existe em nós, que organizem correlações de forças. Estas regras se estratificam e podem se tornar exatamente no contrário daquilo para o qual foram criadas.

O teatro é uma representação do real, não é o real, ainda que saibamos todos que *a imagem do real é real enquanto imagem*.

Se a vida social consiste em uma correlação de forças, em uma estrutura de violências, o teatro estratifica esta correlação, estas violências e estas forças.

Em seu livro *As imagens de um teatro popular*,[1] Julián Boal escreve que, quando uma realidade é apresentada no teatro – sendo o fenômeno teatral uma realidade em si mesma –, a violência que existe nesta realidade é reproduzida no palco e continua existindo na sua representação teatral, porém, transubstanciada. No espetáculo intransitivo, não interativo, essa violência é multiplicada pela violência que o próprio ato teatral instaura ao imobilizar os espectadores em suas poltronas ou assentos de pau, ao torná-los apenas receptores passivos das imagens que lhe são apresentadas. Inativos espectadores da vida que flui...

Julián Boal conclui que o sucesso do Teatro do Oprimido em todo o mundo se deve justamente ao fato de que, ao apresentar imagens da realidade – imagens que podem ser transformadas, recriadas em outras imagens desejadas –, o Teatro do Oprimido retira destas representações a violência estratificada que elas contêm: congela o rio, permitindo, de forma serena, o exercício da inteligência e da criatividade dos espectadores que são chamados a inventar realidades possíveis, libertando-se da condição de meras testemunhas de rituais aceitos. Os espectadores tornam-se protagonistas, inventores!

Essa correlação de forças existente na sociedade é o que vai ser analisado na peça de teatro, e essa liberdade, oferecida aos espectadores pelo Teatro do Oprimido, é o que vai permitir que estes mesmos espectadores – e não os artistas em seu lugar – analisem e estudem os rituais aos quais estão submetidos em suas vidas e que, criativamente, substituam rituais e performances por outros mais adequados a lhes proporcionar a felicidade que é, afinal, o que mais queremos na vida.

O Teatro do Oprimido transita constantemente entre a vida e a ficção, entre a realidade viva e a que podemos inventar, entre o passado e o presente, mas sobretudo invade o futuro.

---

[1] Editora Hucitec, São Paulo.

Misericórdia: aí vem a justiça divina!

Por mais que veja com meus olhos que Veneza existe, por mais que a apalpe, não acredito. Ninguém vai me convencer de que alguns loucos, em séculos revolutos, construíram uma cidade em cima do mar, espetando estacas de madeira na camada pedregosa no fundo d'água, onde o oxigênio não chega, as estacas não apodrecem e repelem caranguejos e mariscos. Já não tenho idade para acreditar em milagres...

Decreto: Veneza é ficção teatral; revogam-se sentimentos contrários.

Ninguém vai me convencer de que, em vez de ruas – que, como está provado, são a melhor maneira de ligar a casa da vizinha com a minha – construíram canais. Se você vai a pé, se afoga; ônibus, bicicleta, carona em carro do amigo, nem pensar: tem que aprender a remar.

Enfim, Veneza não é a única coisa maluca que os homens já construíram: o mundo está cheio de pirâmides, obeliscos, jardins suspensos e, até bem pouco, tinha até dois incríveis edifícios de mais de 110 andares, unzinho bem ao lado do outro. Tinha sim, eu vi, juro, toquei com a mão: lá em Nova York. Não tem mais.

Quando passeio pelas vielas de Veneza – que as há, escuras e escondidas! –, vejo o estado carcomido de uma cidade arruinada que lembra um cenário teatral de peça em longa temporada, cenário que implora pra sair de cena, esfarelado. Veneza é teatro antigo. Lá existem todos os estilos teatrais, desde o sombrio gueto judaico, relembrando sofrimentos, ao Rialto iluminado, prometendo prazeres culinários; desde o mais cinzento naturalismo dos bairros afastados até às monumentais comédias musicais, em gôndolas coloridas no Grande Canal, cantando repertórios da minha infância.

Barqueiros, garçons à beira-canal, lojistas mascarados, e até bancários e estafetas, parecem estar representando papéis bem decorados, atores mecanizados: assim que baixar o pano sobre Veneza, guardam seus figurinos, vestem-se como gente normal, e vão todos pra casa ou pro bar da esquina – um copo de vinho branco nunca é demais.

A população veneziana, com medo de afundar, muda-se para a terra firme, para Mestre, continental. Veneza tem, hoje, metade da população que tinha, vinte anos faz. Metade desta metade vem à cidade só para atender turistas que por lá pululam, tirando fotos até dos atarefados ratos nos bueiros, antes que a cidade acabe, antes que a peça saia de cartaz.

A estrela do espetáculo é a praça de São Marcos, que, conforme a hora do dia, cobre-se de pombos ou de água do mar. Eles descem do telhado do Palácio dos Doges e ela sobe pelos canos do esgoto pluvial; eles entretêm turistas, sacos de milho nas mãos; ela vai à missa, alagando a Catedral.

Em algumas áreas, é impossível não se sentir em casa; nesse seco aspecto, Veneza é encantadoramente parecida com o Brasil, onde monumentos históricos despencam na frente do nosso nariz e a gente nem olha, a menos que nos caia uma telha na testa.

Não foi na imponente São Marcos, mas em uma igreja pobre e modesta, estreita nave, poucas velas, com uma sala de exposições atrás do altar, que travei um dos diálogos mais teatrais e metafísicos da minha vida.

Entrei para ver o quadro de Ticiano no qual, pela primeira vez, o pintor pintou a Virgem Maria fora do centro da tela, onde preferiu colocar uma janela e um raio de sol iluminando a mãe de Deus, inclinada à direita deste raio, desenxabida com a desconsideração. À esquerda, São Pedro, piedoso, mira quatro homens com as caras dos quatro mecenas de Ticiano – ou, se quiserem, dos seus *patrocinadores*. O quadro foi pintado bem antes das atuais leis brasileiras de incentivo à cultura: se fosse hoje, aqui no Brasil, Maria nem sequer teria entrado no quadro. Seria doce lembrança materna...

Depois de apreciar a beleza de sua arte e a malícia do pintor, ao sair da sala de exposições, assisti ao epílogo de uma conversa sussurrada entre um padre – desses que, no meu bairro e na minha infância, vestiam-se de preto antigo, luto carregado, e pareciam andar sempre à cata de um morto – e um velho senhor que se abanava, suarento, vestido da mesma lúgubre cor.

– Difícil é compreender o conflito entre a Justiça Divina e a Misericórdia! – disse o velho, com voz de baixo da ópera milanesa.

O padre balançou a cabeça e fez estranhos sons que pareciam dizer: "Eu também acho... é isso aí..."

Eu domino – ou sou dominado – por algumas línguas estrangeiras com certa desenvoltura, mas o meu italiano é péssimo e me faz gaguejar: misturo português, inglês, espanhol, francês, mímica e... boas intenções! Mesmo em desvantagem vernacular, vesti meu rosto de severidade teologal, entrei na conversa sem ser chamado e, destemido, como diretor que não sabe representar, mas tem a coragem de subir ao palco e explicar detalhes da ação dramática aos seus atores, sem papas na língua, declamei minha fresca sabedoria teológica:

– A justiça humana trata de crimes e delitos realmente cometidos; a divina, de pecados. Exemplo: aquela moça que, em São Paulo, ajudou a matar seus pais, cometeu um crime e vai ser julgada pela justiça humana. Mas, mesmo que tivesse apenas sonhado com a idéia de matá-los, embora a justiça humana, nesta hipótese, não pudesse julgá-la por um crime não realizado, ela seria julgada pela Justiça Divina, pois a vontade assassina já é, em si, um pecado, mesmo que não seja crime. Entendem, *signori*?

Os dois velhinhos, amedrontados, me olharam com cara de quem achava melhor não discutir comigo, por precaução. Eu não esperava melhor oportunidade para continuar minha incendiada arenga religiosa, panfletária:

– Agora, vejam bem: a Justiça Divina julga o pecador, que pode ser condenado até por pecados em gestação, o que já é pecado, mesmo embrionário, mesmo se ainda não foi cometido. A Misericórdia Divina, no entanto, *amici*, refere-se ao pecador e à sua relação – passada, presente e futura – com o pecado, e não se restringe ao ato pecaminoso. Por sua abrangência, a Misericórdia Divina pode condenar o pecado e... absolver o pecador, *capisci*?

Na minha exegese para uso interno, a justiça humana e a divina julgam o fato acontecido; a Misericórdia, exercida por Deus, como convém à Divindade, não tem nada com isso, é outra coisa: sendo Eterno, para Deus não existe passado, presente e futuro, em cronológica dependência! Com sua Misericórdia, Deus pode absolver o pecador levando em conta, a seu favor, aquilo que ele ainda não fez, mas fará – o que, para Deus, é o já feito: potência e ato, para Ele, são a mesma coisa. No julgamento misericordioso, o futuro conta como já passado: o futuro se conjuga no pretérito perfeito. O *por fazer* é o *já feito*.

Olhando os idosos olhares que me olhavam perplexos, tranqüilizei o pânico que, em seus olhos, cresciam a olhos vistos. Sou homem de teatro e conheço o valor dos monólogos e solilóquios para certas ocasiões. Continuei, impávido:

– Vocês me entenderam, meus velhinhos queridos, *vecchi mei*? Eu explico melhor: se fosse julgado pelos crimes cometidos contra as populações carentes, contra os brasileiros famintos, o Brasil já estaria condenado às labaredas eternas de todos os infernos siderais, tanto pela justiça humana como pela divina. De repente, interveio a Misericórdia, e o Brasil voltou a ter esperanças de salvação. Isso que aconteceu no dia 27 de outubro, só a Misericórdia Divina explica! Vejam bem: nós fomos perdoados, não pelo que já fizemos, mas pelo que vamos e temos que fazer daqui pra frente! O passado nos condena, mas nosso futuro já nos perdoou! Ah, seria tão bom se me entendessem...

Falei e pensei, não sei se pensei em voz alta demais ou se pensei aos gritos, porque senti que os meus pensamentos ecoavam, musicais, dentro da nave que me parecia agora maior que a de São Pedro no Vaticano, e a do Escorial na Espanha.

Eu estava transtornado, sentindo-me condenado à criatividade, a inventar o futuro sem lamentar o passado. O que vamos fazer nós, agora que já não podemos mais resmungar, como tem sido nosso costume e vício?

Temos que dizer o que queremos fazer – isto é fácil, digo já! Difícil é fazer o que dizemos querer.

Quando, aos brados retumbantes, jurei patriótico que no 27 de outubro ninguém assumiu o poder, mas todos nós assumimos o Dever – êpa, *ora pro nobis!* –, o padre me olhou espantado com lágrimas nas faces, e o velhinho cravou os olhos míopes na sua agenda litúrgica buscando o nome do santo desse dia e mês, para tentar entender minha desmedida exaltação.

Com os lábios cerrados e os dentes rangendo, os dois *signori* correram para trás do altar, ao mesmo tempo, murmurando alguma coisa parecida com *pazzo*, coisa assim – não entendi direito!

Deve ter sido em vêneto... só Goldoni entenderia.

O teatro como arte marcial

A idéia da globalização da economia e da cultura, que hoje se apresenta moderna, é mais velha que a Sé de Braga. Modernos são os computadores, a velocidade da Bolsa e o vertiginoso trânsito das capitais.

Todos os dias as Bolsas movimentam um trilhão e meio de dólares em escala mundial, e apenas um por cento deste dinheiro serve à criação de riquezas; 99%, são transações especulativas que buscam o lucro, como informa *Le Monde Diplomatique*.[1] Essa astronômica quantia é tão moderna como o pagamento dos juros da dívida externa... sem auditoria. A crueldade do poder imperial, ao contrário, tem longas barbas brancas.

As relações econômicas internacionais, fantasiadas com a discreta elegância da diplomacia, sempre foram de natureza predatória, obra que são do ser humano. Toda vez que uma nação, tribo ou império alcançou sobre seus vizinhos poder hegemônico, sempre procurou fagocitá-los. Jamais o forte estendeu ao fraco a mão amiga.

O *Império dos mil anos* de Hitler não hesitava em aplicar soluções finais aos diferentes – matava. A *Pax Romana* outra coisa não foi senão a globalização do poder de César. Átila, o Flagelo de Deus, invadia terras e, por onde passava seu cavalo, a erva jamais cresceria. Não se diga, pois, que globalizar é moderno: a voracidade humana sempre existiu, e hoje campeia.

A hipocrisia é o manto diáfano que esconde a nudez canibalesca da globalização. Quando se invadiu o Iraque por ter ocupado poços de petróleo do Kuwait – o que fez dobrar o preço do barril! – invocou-se o sagrado dever de *Ingerência Humanitária*: bombardeou-se Sadam... e o barril baixou de preço. Este mesmo humanitário dever de ingerência é esquecido em *Sierra Leona*, onde cortar braços e pernas de prisioneiros políticos, mesmo crianças, é rotina; em Ruanda e na Eritréia, onde tratores empurram para a cova rasa cadáveres putrefatos, amontoados.

---

[1] *Jornal do Brasil*, 20/11/00.

Clinton tem um sorriso sedutor; visitando o Vietnã, exortou os dirigentes vietnamitas a prestarem mais atenção aos direitos humanos: quem não concordaria? Detalhe: Clinton foi presidente da nação que, há 25 anos, lançou toneladas de napalm sobre o Vietnã e matou dois milhões de vietnamitas – onde estava o respeito aos direitos humanos? Dois milhões de hipocrisias...

Eu seria globalmente a favor da globalização se o seu objetivo fosse a saúde, a educação e a ciência. Mas o que se globaliza é a busca do lucro, é a Bolsa. Quando o Banco Santander comprou o Banco do Estado de São Paulo, em tumultuado e nebuloso leilão, em novembro de 2002, não teve o menor escrúpulo em despedir centenas de empregados para *modernizá-lo*: o Banespa passou a dar maiores lucros, criando maior pobreza.

Ainda assim, as ações do banco espanhol baixaram de preço, porque os acionistas pensavam ser loucura investir no Brasil, país não confiável, naquela época, dirigido por um governo desacreditado; logo voltaram a subir quando se soube que os sete bilhões de reais pagos pelo Santander seriam recuperados em dois anos, por meio de artifícios tributários, como explicou o DIEESE.[2]

Disse o rei Afonso VI da Espanha: “Se, antes de criar o mundo, Deus tivesse perguntado a minha opinião, eu teria aconselhado alguma coisa mais simples, um ser humano menos complicado, sem tanta arrogância e cupidez”. Enfim... o mundo é o que é. Não somos culpados pelo que é ou pelo que tem sido, mas teremos responsabilidade pelo que vier a ser.

Quero fazer uma revelação estarrecedora: a Vida se alimenta da Morte. A Natureza é impiedosa, cruel, amoral – ela nos dá o mau exemplo. Nela, o gordo come o magro, o forte engole o fraco. Para que estejamos vivos, temos que matar, seja um suave pé de alface ou uma porca de trezentos quilos: esta é a nossa natureza animal, que transportamos para as relações humanas.

O ser humano ainda não se humanizou e vive pendurado pelo rabo, saltando de galho em galho; ainda não se rege pela Moral. Vivemos épocas neandertalianas e, só porque aprendemos a dar nó em gravata, pensamos que já somos *Homo Sapiens* e, pior – que pretensão! –, *Sapiens Sapiens!*

Temos que ver de frente a verdade: somos bichos! – ponham isto na cabeça! O homem é o lobo do homem – dizia o poeta. Eu acrescento, prosaico: o homem come... e é comestível!

Nesse mundo de rancor e ódio, trancos e barrancos, a Bondade é uma invenção humana – não nasce espontânea como flor silvestre. Tem que ser ensinada e aprendida... mas o ser humano é mau professor e pior aluno. Esta é a nossa vasta, imensa tarefa: temos que nos afastar da nossa natureza selvagem e criar uma cultura em que a bondade seja possível e a solidariedade gozosa.

Esta é uma tarefa cultural! A Cultura, porém, não se limita às obras expostas em museu ou aos espetáculos com entrada paga: cultura é o *como fazer*, o *quê*, *para quê* e *para quem*. Temos que assumir a nossa condição humana, criadora. Não somos castores que constroem diques geneticamente programados, sem saber o que fazem, ou pássaros que fabricam sempre o mesmo ninho, cantando a mesma canção, sem escolher a partitura. Não somos uirapurus, que congelam a floresta com a beleza do seu canto, quando abrem o bico. Somos capazes de cantar e construir, mas somos mais, muito mais, capazes de inventar canções e arquiteturas! O uirapuru sabe cantar, mas não sabe que está cantando – nós, mesmo cantando desafinados, sabemos desafinar.

A Arte faz parte da Cultura, porque a cultura é o ser humano, é o que há de humano no ser: é o que nos distingue de quem é bicho. Para fazer cultura, para inventar, o artista tem que ser livre e fazer o que quiser. Se ele se submete ao mercado, se aceita suas leis e deixa de ser criador, deixa de ser artista.

---

[2] *Jornal do Brasil*, 21/11/00.

Eu admiro os comerciantes que fazem do seu comércio uma arte, e tenho piedade dos artistas que fazem da sua arte um comércio.

No mundo globalizador, a cultura e a arte, por serem tão poderosas, nos são roubadas e passam a servir ao mesmo propósito do comércio: o lucro. Quando assistimos a um filme de Hollywood, não é apenas o enredo que temos que engolir goela abaixo: são os modelos de brim, os chapéus texanos, o uísque mal-acabado, a música, os *Hello, Joe! Go to hell, Jack!* São os carros que explodem em modernas pontes de aço, e que são jogados ao mar, sulcado de jet-skis. São as sirenes policiais, as violências, os últimos modelos de metralhadoras que serão usadas pelos nossos traficantes, sempre *up-to-date* com as inovações bélicas.

Um filme vende mais mercadorias do que os anúncios comerciais explícitos. O mero fato de que a maioria dos filmes de TV a cabo seja falada em inglês já nos faz pensar em inglês, mesmo aqueles que não conhecem o significado das palavras.

Não é por outra razão que, nas favelas cariocas, podem-se encontrar pessoas que atendem pelos nomes de Shirley Temple de Oliveira, Clark Gable da Silva, John Wayne dos Santos e, graças a Deus, ainda não topamos com nenhum Sylvester Stallone de Deus, Michael Jackson da Encarnação ou Madonna Mia do Encantado.

O fato de assistirmos na telinha a situações assim chamadas *cômicas*, mesmo que não tenham a menor graça, ou *românticas*, mesmo sem amor, já nos faz assimilar os sentimentos e os comportamentos dos personagens, mesmo que os saibamos imbecis e insossos. Ficamos sem sal e bobos. TV tem sido uma forma criminosa de hipnotismo.

A globalização do lucro impõe a uniformização dos seres humanos: todos devem ser iguais e consumir igual, vestir igual e comer o mesmo hambúrguer de vaca louca! A globalização impõe normas de comportamento, valores, ideologias e gosto estético.

Quando se diz que os últimos governos brasileiros nunca deram a importância devida à Cultura, eu penso diferente: sempre deram enorme importância à cultura estrangeira e aceitaram passivamente que ela invadisse nossas telas, telinhas e telões. Servilismo infantil, complexo de inferioridade.

Quando a França exigiu a *exceção cultural* – isto é, exigiu que o cinema e outras artes ficassem de fora da liberdade de invasão de uma potência por outra, num grande acordo comercial –não era o valor intrínseco das suas obras de arte que estava protegendo: pensava no perigo que a arte norte-americana traria no seu bojo, a propaganda do seu país e seus costumes, e também o vestuário, a indústria automobilística, os eletrodomésticos etc.

As telas de cinema são vitrines de Mercadorias e de Moral – as mercadorias se vendem e a Moral se impõe.

É importante para os globalizantes destruir as culturas nacionais, locais, onde pretendem impor o seu comércio; é importante dizimá-las, pois a cultura é identidade, e os globalizantes precisam destruir identidades para melhor venderem seus produtos.

Quando ouvimos música brasileira, bossa nova ou tradicional, chorinho ou samba de carnaval, vemos a nossa cara, mesmo se feia; vendo um filme, mesmo da Atlântida, dizemos: "Somos nós!" – mesmo com pena. Hoje, é proibido ver-nos em nossa arte. Temos que ouvir *rock* e *heavy metal*, ver *Godzillas* e *Homens Aranha*! A globalização impõe a todos a mesma língua, na qual devemos dizer: *yes, sir, why not?*[3]

Este é o curioso paradoxo da globalização: para globalizar é necessário abolir o diálogo, isolar o indivíduo – não para que fortaleça sua individualidade, mas para que desapareçam suas diferenças, que lhe dão unicidade.

Instala-se o indivíduo diante da TV – TV como símbolo de intransitividade, não como eletrodoméstico – para que, dele, anestesiado, extraia-se a sua individualidade. Seqüestra-se a individualidade do indivíduo, transformado em coisa. Isola-se o indivíduo para que perca sua individualidade, ao perder o diálogo, ao perder suas alteridades.

---

[3] A globalização despersonaliza o país, substitui a língua, introduz seus símbolos (Coca-Cola e cocaína, MacDonald's e a Estátua da Liberdade, misturados!) e faz da Barra da Tijuca uma triste caricatura de Miami Beach. É mais fácil que nos oprimam se tivermos a cara deles – máscara ou fotocópia, perdão, digo, xerox – e não a nossa, original, seja qual for. Se falarmos a língua deles e não a nossa. Se nos transformarmos em macacos, deixando de ser gente!

Indivíduo sem identidade, sem nome: número! Elimina-se a descontinuidade entre um indivíduo e outro: o monólogo da globalização promove a clonagem do ser humano!

Em arte, elimina-se o artista – aquele que cria o novo – e entra em cena o técnico artesão – aquele que reproduz, *ad infinitum*, o mesmo modelo.[4]

A globalização é a morte do artista!

Hoje, é quase impossível ser artista e permanecer no mercado cultural – poucos conseguem. Se quisermos, com nossa arte, ajudar a mudar o mundo – nosso país, nosso estado, nossa rua! –, é imperativo trabalhar onde a arte não se compra nem se vende, onde a arte se vive. Onde somos todos artistas – lá, onde vive o povo: nas ruas, favelas, nos acampamentos do MST, nos sindicatos, igrejas. Lá estão aqueles que necessitam da sua própria identidade para se libertarem da opressão, mesmo quando *dominados pelas idéias dominantes*, mesmo quando alienados: devemos ter esperanças, mas não ilusões.

* * *

Existem hoje duas ideologias fundamentais neste mundo terminal: uma diz que a Humanidade é uma só, somos irmãos, e o Estado deve oferecer oportunidades iguais a todos, sem levar em conta o berço, a conta bancária e o cheque especial.

A outra humanidade pode ser explicada por uma fábula antiga, a *Jangada da Medusa*, que conta a história de náufragos à deriva: sem comida, decidiram trucidar e comer os moribundos. Primeiro, os aleijados; logo depois, criancinhas indefesas, mais tarde... Queriam se salvar e foram-se comendo uns aos outros até que, na jangada, sobrou um único sobrevivente.

Morto de fome, o único náufrago pôs-se a comer a si mesmo, começando pelas partes mais dispensáveis do seu corpo: os dedos e o braço esquerdos, e também a perna do mesmo lado. Foi comendo o seu corpo e acabou por comer os intestinos, já que não tinha encontrado nada de mais nutritivo, nem na cabeça nem no coração: órgãos inúteis! A última coisa que o náufrago comeu foi a própria língua e a boca! Depois não comeu mais nada... cuspiu um dente!

As classes ricas, no Brasil, ainda estão comendo apenas crianças de rua, trabalhadores sem-terra, negros e desempregados... mas virá o dia em que se comerá a si mesma!

Esta ideologia canibal também se chama Modernidade. Canibalismo é moderno! Dizem que *esquerda* e *direita* já não existem, são coisas da Revolução Francesa. Não falarei de esquerda e de direita, palavras fora de moda. Falo de Humanismo e Canibalismo – basta de hipocrisias!

Neste confronto, Humanismo *versus* Canibalismo – Tiradentes *versus* Joaquim Silvério –, no Brasil ainda estão vencendo os canibais!

No mundo que se pretende robotizar, a obra de arte perde a razão de ser e dá lugar ao produto único: o Mercado opera em nós a Prótese do Desejo, extirpa nosso desejo e nos implanta o desejo do Mercado.

Para que se compre e venda mais, tenho que cantar com a garganta do cantor de sucesso; bailar com as pernas de outro bailarino, não com as que tenho; ver o mundo com olhos alheios, não com os meus. Chorar a lágrima que não é minha, sorrir o sorriso que esculpiram no meu rosto, como pedra.

Eu peço: cantemos com a nossa voz, mesmo rouca; bailemos com o nosso corpo, mesmo trôpego; digamos a nossa palavra, mesmo insegura.

Essa deve ser a arte dos Humanistas, daqueles que negam a robotização, afirmam as diferenças e, delas, a unidade: somos homens e mulheres, temos a pele negra e a pele branca, são nossos olhos azuis e castanhos, e a nossa esperança é verde!

---

[4] No Brasil, o teatro está se transformando em televisão; a televisão em Hollywood e Hollywood na Bolsa de Wall Street! A maioria dos espectadores vai ao teatro para ver seus artistas de TV favoritos: TV ao vivo.

Somos diferentes: pelas culturas em que crescemos, países em que vivemos; somos iguais pela determinação em sermos nós mesmos, em nos recusarmos a ser extensões do Mercado-Rei, macacos de auditório!

A globalização deseja o monólogo: para combatê-la, o diálogo é necessário, nos sindicatos e nas igrejas, nas escolas e nos partidos, nas ciências e nas artes, na solidão do divã do psicanalista e nas reuniões multitudinárias do teatro na praça.

O teatro é um meio privilegiado para descobrirmos quem somos, ao criarmos imagens do nosso desejo: somos nosso desejo, ou nada somos.

Por que o teatro? Porque existem artes, como a música, que organizam o som e o silêncio, no tempo; outras, como a pintura, que organizam a forma e a cor, no espaço; e existem artes como o teatro, que organizam ações humanas, no espaço e no tempo.

Ao organizarem ações humanas, mostram onde se esteve, onde se está e para onde se vai: quem somos, o que sentimos e desejamos. Por isso, devemos fazer teatro, todos nós: para saber quem somos e descobrir quem podemos vir a ser.

No Teatro do Oprimido, aquele que entra em cena para contar um episódio de sua vida é, ao mesmo tempo, o narrado e o narrador – pode, por isso, imaginar-se no futuro.

Entra em cena para fazer teatro, porque teatro não se faz sozinho, e para que possamos todos dizer *eu*, antes de nos juntarmos numa palavra mais bela: *nós*!

"O teatro é um espelho onde podemos ver nossos vícios, nossas virtudes" – disse Shakespeare. Pode-se também transformar em espelho mágico, como no Teatro do Oprimido, espelho que podemos invadir se não gostarmos da imagem que nos mostra e, ao penetrá-lo, ensaiar modificações desta imagem, fazê-la mais ao nosso gosto. Neste espelho, vemos o presente, mas podemos inventar o futuro dos nossos sonhos: o ato de transformar é transformador – ao mudar nossa imagem, estaremos mudando a nós mesmos, para mudarmos, depois, o mundo.

Teatro é arte e sempre foi arma. Hoje, mais do que nunca, lutando pela nossa sobrevivência cultural, o teatro é *arte* que revela nossa identidade e *arma* que a preserva.

Para resistir, não basta dizer não: desejar é preciso! É preciso sonhar. Não o sonho tecnicolorido da televisão que substitui a dura realidade em preto e branco, mas o sonho que prepara uma nova realidade.

Uma nova realidade em que se busque *unificar* a Humanidade, mas não *uniformizar* os seres humanos.

Hoje, o teatro é uma arte marcial!

A pedagogia do medo

Trinta dias depois da catástrofe de setembro de 2001, comecei uma oficina no Theatre of the Oppressed Laboratory, em Nova York. Sou consciente de que nossas técnicas teatrais provocam intensa sensibilização dos participantes; estando os três mil mortos soterrados tão perto de nós, no tempo e no espaço – mortos havia um mês; soterrados a dois quilômetros da sala onde trabalhávamos! –, tive o cuidado de não provocar desnecessárias emoções maiores.

Para surpresa minha, nos dois primeiros dias da oficina, tratou-se apenas de temas habituais: racismo, desemprego, sexismo, solidões diversas. Sobre as torres, silêncio. Tão violento teria sido o trauma a ponto de que ninguém desejasse lembrá-lo para não reviver o pânico?

No terceiro dia, durante um exercício simples, a *máquina de ritmos*, em que os atores fazem, com o corpo e a voz, ritmos que ilustram um tema (neste caso, a cidade de Nova York!), notei que três pessoas choravam em secreto silêncio. Calei.

A seguir, na construção das cenas, surgiu o tema da perda de identidade, mas de uma maneira imprecisa e vaga. Uma jovem contou sua história: criada por sua avó, depois de vinte anos reencontrou sua mãe biológica e não a reconheceu como mãe, mesmo sabendo quem era – filha sem mãe. Outra mulher, portadora de um vírus, desejava ter um filho, proscrito pelos médicos: mulher, proibida de ser mãe. Quem seriam aquelas não-filha e não-mãe?

Surgiram temas nublados em que se questionava a invulnerabilidade nacional: a guerra tinha sempre acontecido, antes das torres, longe de casa, guerra estrangeira; agora, tornava-se visível nos escombros fumegantes, e malcheirosa no estranho odor que trazia o vento, semanas depois da queda.

Primeiro, em Nova York; depois, na Michigan University, as histórias foram se tornando mais precisas. Em uma *república*, um estudante queria ver, na TV, reportagens sobre a guerra; seus companheiros preferiam o basquete e o boxe: queriam ignorar o que acontecia, como a metade dos eleitores havia ignorado as últimas eleições presidenciais.

Márcia, professora, queria explicar aos seus alunos que a Revolução Francesa não tinha acontecido nas enciclopédias, mas sim nas ruas; Bastilha, feita de pedras, com pesadas pedras foi derrubada, não com elegantes desenhos em livros acetinados. Márcia queria que seus alunos soubessem que o país vivia um momento histórico: aquela montanha de mortos do World Trade Center era a História viva! Seus alunos não queriam ouvi-la! Para eles, História era simplesmente história e o que agora lhes acontecia não passava de jornalismo...

Um outro estagiário, baterista, não conseguia mais tocar em sua banda; ele se perguntava para que serviria a música, se não conseguia explicar o ódio, não impedia o medo. Ele buscava, na música, a razão do artista. Temia a culpa que talvez tivesse: quantos crimes verdadeiros – massacres de alunos e professores por um colega tresloucado, entre outros doentios exemplos estadunidenses recentes – não teriam sido inspirados pela sedutora ficção de filmes de mórbida violência?

A vida imita a arte, dizia Oscar Wilde, e esta frase parecia agora verdadeira: os estudantes assassinos eram fanáticos pelos filmes de metralhadoras e emboscadas, pela morte aleatória e sem sentido.

Durante a oficina, um cientista político foi à TV afirmar que cada jovem norte-americano, ao completar 14 anos, terá visto, nas telas, pelo menos quatorze mil assassinatos: bazucas, bombas e granadas, pontes que explodem, carros que voam – é este o cardápio da maioria dos filmes de Hollywood.

Nova York já havia sido destruída, em filmes, por gigantescos gorilas e mal-encarados alienígenas, antes que o fosse por aviões-suicidas. O baterista se perguntava: "Depois das torres, como será possível ver um filme de John Wayne matando *nativos* pelo retrovisor do carro? Ver Rambo e James Bond sem que a platéia morra de rir ou ranja os dentes de raiva?"

Em nosso laboratório teatral, oficineiros se assustavam diante de tantas dúvidas: qual o preço, em dólares, de uma bomba ou de um foguete balístico? Quem os fabrica, quem os paga, e para os bolsos de quem vão os lucros?

Seria verdade que as ações das indústrias bélicas estariam em vertiginosa alta nas Bolsas depois dos atentados? Como terá sido possível, sem ajuda interna, que 19 terroristas tenham passado despercebidos em dois aeroportos ultramodernos?

Seria McVeigh, de Oklahoma, um caso singular ou apenas um entre tantos neonazistas enlouquecidos que por lá pululam? Se foi o terror biológico engendrado por desvairados assassinos de Trenton, como se suspeita e teme, terão as Forças Armadas o dever isonômico de bombardear New Jersey e sua população inocente, como bombardeavam Cabul e suas mulheres vestidas de negros sarcófagos ambulantes?

Depois dos questionamentos pessoais, surgiram outros, mais abrangentes, surgiram dúvidas sobre economia e política. Os oficineiros se espantavam com o próprio desconhecimento da sua História recente. A população não tinha acesso a informações confiáveis, os jornais mentiam. Por que razão as *provas* do crime de Bin Laden (se é que existiam!) só haviam sido mostradas, na íntegra, aos líderes de alguns países de fala inglesa e não a todos nós? Prova escondida nada prova.

Assustavam-se diante dos muitos medos: depois do antraz virá a varíola? Depois do terrorismo biológico, o químico? Depois das torres, o Empire State Building, a ponte de São Francisco, a Estátua da Liberdade, a Casa Branca?

É angustioso viver quando se tem medo de abrir uma carta...

A verdade é terapêutica. Constatei, fazendo Teatro do Oprimido nos Estados Unidos, semanas depois da destruição das torres, o espantoso poder da Pedagogia do Medo: jovens aprenderam a ver o mundo além de suas fronteiras. A ver que era verdade, sim, que os Estados Unidos – como também o Reino Unido e tantos outros países, como o

Brasil, por exemplo, que combateu na Itália – salvaram o mundo do nazismo. Isto era verdade, como era verdade que ajudaram a reconstrução da Europa com o Plano Marshall – era verdade, sim!

Mas também era verdade que suas agências de espionagem semearam a morte e a destruição em países na América do Sul e do Centro; na África, na Ásia e até na Europa.

A verdade é terapêutica: jovens, usando o teatro, o diálogo, queriam conquistá-la. Perplexos, buscavam sua verdadeira identidade, escamoteada pelo mentiroso discurso político patriótico e pela mídia censurada.

Antes de voltar ao Brasil, fui visitar o local do crime, com a minha câmera descartável em punho. Lá, vendiam-se, às dúzias, bandeiras nacionais e *posters* das gigantescas torres, ainda de pé, altaneiras.

O World Trade Center sempre foi um admirável local de visitas turísticas: continua sendo!

O suicídio do artista

– Graças a V. Exa., podemos agora escolher nossos artistas! – disse ao Ministro da Cultura um empresário feliz, em reunião pública, durante o ano da desgraça de 1999, agradecendo-lhe a privatização da cultura.

Tempos atrás, cabia ao Ministério e às secretarias, com quase exclusividade, o patrocínio das artes. Hoje, vai-se de porta em porta, pires, pratos de sopa ou cornucópias na mão! – o tamanho do recipiente depende da intimidade que se tenha com o poder. Para as empresas, alegremente autorizadas a usar dinheiro de impostos na estética publicidade dos seus produtos, foi grande negócio. Para os artistas, não: dou meu singelo testemunho.

No ano 2000, dirigi uma experiência de certa magnitude, a *sambÓpera* "Carmen": melodias de Bizet casadas com nossos ritmos.

Sucesso extraordinário. O *New York Times* publicou tremenda reportagem recheada de fotos do espetáculo que, para o jornal, não tinha equivalente em mais de cem anos de vida desta ópera – agradável exagero! O diretor do Festival Paris-Quartier d'Été acudiu correndo e convidou "Carmen" para se apresentar no coração de Paris, no Palais Royal, em teatro estival de mil lugares, cercado pelo Louvre e pela Commedie Française, por todos os lados.

"Carmen" é, por excelência, a ópera nacional francesa: sua versão sambística, em festival tão prestigioso, causou espanto e admiração. Felizes, resolvemos reincidir e preparamos outra *SambÓpera*: Verdi, "La Traviata", homenagem ao quarto centenário do gênero *Ópera*, que nasceu com a famosa "Eurídice" de Peri-Rinuccini, composta para celebrar o casamento do Rei Henrique IV com Maria de Médicis.

Maiores atrativos publicitários, impossível: samba, ópera, Verdi, Bizet, *Times*, Paris, festival... Estávamos certos de que os empresários fariam fila à nossa porta, gritando ofertas como se estivessem em pregão da Bolsa de Hong-Kong. Não foi bem assim...

Fomos à cata da produção levando cinqüenta cópias do nosso projeto, CDs, partituras e esperanças tão robustas que já eram certezas. As empresas consultadas ficavam extasiadas: "Você, Boal, sempre inventando, hein? Que maravilha! Porém... não combina com os nossos produtos."

Comerciantes querem vender, nada mais lógico. Loucura pensar que a nossa Violeta, heroína-prostituta, que morre tuberculosa no quarto ato, fosse capaz de estimular, com seus agudos e suas freqüentes tosses, a venda de pertences de feijoada. Deveríamos, talvez, ter procurado um fabricante de penicilina ou pneumotórax... erro nosso!

Diante da certeza de novas recusas, pensei que, se não são os artistas que determinam seus caminhos e sim os empresários – a quem devemos ajudar a vender suas mercadorias! – mais cedo do que se pensa, nossa arte, razoavelmente moribunda, estará à beira do falecimento total e definitivo, em cova rasa.

Como denunciar essa morte silenciosa? Pois que de outra coisa não se trata, senão de morte, o fato de se deixarem os artistas sem patrocínio. De que serviria Picasso sem pincéis e tintas? Beethoven e Mozart sem piano ou cravo? Embora eu não saiba tocar nenhum instrumento musical, por mais reles reco-reco que seja, nem tenha intimidades cromáticas com pincéis e tintas, pensei em suicídio. "O suicídio do artista sem patrocínio"!

O exemplo me veio do Vietnã: monges se matavam a fim de atrair a atenção do mundo sobre a guerra iníqua. Como eram conhecedores das necessidades da propaganda, decidiam não morrer confortáveis em suas camas, solitários, ou bebendo cicuta em canudinho, como o nosso bom amigo Sócrates. Inventavam mortes espetaculares em praça pública, ateavam-se fogo às vestes, diante de *flashes* e câmeras de TV: quinze minutos de flamejantes glórias!

Pensei que "O suicídio do artista sem patrocínio" deveria seguir as mesmas normas de teatralidade laica daqueles corajosos homens de Deus.

No Brasil, porém, as pessoas andam tão atarefadas completando seus magros salários, correndo de um emprego a outro, que um homem, esturricando-se ao sol do meio-dia, no Largo da Carioca, talvez não atraísse o público desejado; talvez não desse Ibope. Imaginei, então, contratar uma orquestra modesta que atraísse transeuntes para perto do suicida: eu, é claro, porque nenhum dos meus colegas, sempre tão solidários comigo e, mesmo achando a idéia ótima, aceitaria tal sacrifício, por mais que eu insistisse. Deviam ter lá suas razões.

Sendo a música de boa qualidade, talvez corrêssemos o risco inverso, atraindo demasiada platéia: em caso de excessivo afluxo, seria necessário construir uma plataforma sólida para o incendiado, e arquibancadas à prova de fogo para os ávidos espectadores.

Labaredas são mais atraentes e coloridas em silenciosa noite escura do que ao sol escaldante. Portanto, nosso espetáculo pirotécnico deveria ser realizado depois do anoitecer, o que nos obrigaria à instalação de, pelo menos, vinte ou trinta refletores de boa qualidade.

Para gerir esse belo espetáculo incendiário, necessitaríamos maquinistas, eletricistas, e teríamos que contratar uma boa agência de promoções, imprimir convites e um programa explicativo da filosofia do evento – pois que a tinha! – em bom papel de seda etc. Sobretudo, fazia-nos falta um excelente produtor. Isto não se faz sem dinheiro.

Recorremos aos *captadores de recursos*, profissão inventada pela atual Lei de Incentivo à Cultura: são especialistas encarregados de fazer as empresas soltarem a grana, pensando no retorno.

Até hoje nenhum Captador respondeu, sequer, à nossa demanda. O maravilhoso e emocionante espetáculo "O suicídio do artista sem patrocínio" fica, assim, adiado *sine die*... por falta de patrocínio. Talvez para logo depois da silenciosa e recatada morte da Arte e da Cultura.

Pede-se não mandar flores.

Se, porém, sua vontade de prestar esta última homenagem fúnebre à nossa cultura em coma for irresistível, sugere-se o envio de doações, ajudas, subvenções etc. – ou simples palavras de afeto – a algum jovem grupo de artistas cênicos ou plásticos, pedindo-lhes que expliquem por que escolheram dedicar suas vidas à arte e à cultura, em vez de atividades mais modernas, como os leilões de dólares e a Bolsa, nesta época em que o Lucro e o Deus-Mercado são a mais recente encarnação do bezerro dourado.

Os três caminhos da cultura

A primeira proposta econômica de Lula, presidente eleito, foi a de matar a fome de milhões de brasileiros; em política internacional, estender a mão aos argentinos; para o comércio entre países, propôs o escambo!

Propostas bem diferentes das que eram aceitas como inevitáveis, dentro do pensamento único. Coerente com essa nova visão de Brasil, o programa de Lula para a cultura deve ser também criador.

É das respostas que damos às exigências da vida que nasce a cultura. Cultura é o *fazer*, *como fazer*, *para quê* e *para quem* se faz. Castores constroem sempre os mesmos diques, geneticamente programados; pássaros, fabricam sempre o mesmo ninho, cantando a mesma canção. Nós, seres humanos, somos capazes de inventar canções e arquiteturas!

Inventamos a roda para viajarmos mais longe do que podem as pernas; a ponte, para cruzarmos o rio; construímos casa que nos abrigue e roupa que nos proteja do sol e do frio. A cultura se constitui de todas as atividades que satisfazem necessidades, mesmo supérfluas. É o *como fazer* o que se faz. Este é o primeiro capítulo de uma nova proposta para a cultura, em um governo que já nasce inovando: a *cultura como vocação*. Somos todos produtores culturais, desde as estrelas de TV até os camponeses do Acre, Rondônia e Roraima.

Para cobrir a mesa é necessária a toalha. Qualquer costureira é capaz de cortar um pano: eis a toalha. Uma rendeira do Ceará, no entanto, faz toalhas e vai além: o produto que fabrica é arte. A rendeira responde às suas necessidades estéticas. Sua toalha cobre a mesa e agrada aos olhos. Seu valor é maior. Tão grande que pode ser impossível usá-la como toalha que protege a mesa: é necessário proteger a toalha.

A arte faz parte da cultura. A cultura é o ser humano, *é o que há de humano no ser*, é aquilo que o distingue dos outros animais. Os produtores culturais, porém, não produzem apenas para si mesmos. Ao produzir para outros, seu produto torna-se mercadoria. O artista cria além do necessário imediato, cria o gozo. E o gozo pode tornar-se necessário, e pode se tornar mercadoria.

Perigo mortal: quando um artista produz arte, responde à sua maneira de sentir, ver e pensar. Quando sua arte se transforma em mercadoria, introduz-se a demanda externa prioritária. A arte, transformada em mercadoria, enfrenta o desafio das prateleiras e os rituais do leilão. O artista responde não mais a si mesmo, mas à demanda do mercado, induzida pela propaganda. A vocação cultural torna-se profissão.

Em uma exposição de arte indígena, um dos expositores confessou: "Em nossa aldeia fazemos estatuetas sem as cores vivas com que pintamos para o mercado paulista – os compradores preferem as coloridas!" Aquele índio era artista, tornou-se artesão: repete modelos. Fazia arte indígena; passou a fazer arte-para-o-branco. As leis do mercado são as leis dos mercadores, assim como a lei da selva é a lei do leão.

Um programa com as idéias e os ideais de Lula – que, alegres, compartimos! – deve proteger os artistas profissionais neste segundo capítulo, tão importante: a *cultura como profissão*.

No processo globalizador, cultura e arte passam a servir ao mesmo propósito do comércio em geral: o lucro, a propaganda e a despersonalização dos artistas. Quando assistimos a um filme de Hollywood, não é só o enredo que temos que engolir goela abaixo: são os chapéus texanos, uísque de Kentucky, carros que explodem em modernas pontes de aço e são jogados ao mar sulcado de *jet-skis*; são as sirenes policiais e as metralhadoras que serão usadas pelos nossos traficantes, *up-to-date* com inovações bélicas. Um filme vende mais mercadorias do que os anúncios comerciais explícitos.

É importante, para os globalizadores, destruir as culturas nacionais, locais, pois que elas são a identidade de quem as produz – e, para dominar, é necessário destruir a identidade do dominado.

Para lutar pela nossa vida cultural, temos que estudar nosso passado, neste fantástico presente que estamos vivendo, para podermos inventar nosso futuro – eis a terceira vertente de um inovador plano cultural: a *cultura como memória do passado e como invenção do futuro.*

Cultura não é luxo: sou eu, é você, é o Lula! É o povo na praça. "A praça é do povo, como o céu é do condor!" – como escreveu o poeta Castro Alves!

A culpa é do Pitágoras

Para explicar a proposta do Centro do Teatro do Oprimido (CTO-Rio) para o Fórum Social Mundial de Porto Alegre, fui obrigado a começar falando de um filósofo grego que viveu no século VI antes de Cristo... Vou repetir aqui, mas não se assustem mais do que o necessário: explico tudo em poucas páginas. Começo na Grécia, mas dou atléticos saltos seculares.

Como sabemos todos, o comércio sempre existiu, louvado seja. Primeiro, na forma de troca: se tenho, em excesso, coisa de que os outros necessitam, e se careço de coisas que outros guardam sem consumir, troco o que tenho pelo que me falta. O valor da coisa trocada depende da urgência, necessidade e quantidade disponível. A invenção do comércio é tão simples como a invenção da roda: roda.

Cada coisa tem seu preço. Pode acontecer, porém, que eu queira trocar uma coisa que tenha comigo por outra coisa que ainda não saiba qual seja, nem onde encontrá-la. Surge, então, o dinheiro e eu troco a coisa que tenho não por qualquer outra coisa, mas por esta coisa chamada *dinheiro*, coisa que não serve para nada a não ser para ser trocada por todas as coisas que servem para alguma coisa.

Esse símbolo – conchas do mar, bronze, ouro – era difícil de se transportar e, a partir do século XVII, converteu-se em papel verde ou de outras cores, mas, como papel se rasga e apodrece rolando de mão em mão suada, houve o compromisso de que poderia ser trocado pelo ouro, metal de difícil extração e incômodo transporte.

Sempre que existe comércio, surge a aritmética, que é aquela parte da matemática que trata das *propriedades elementares dos números inteiros e racionais*, como dizemos o Aurélio, o Houaiss e eu. O comércio nos obriga a prestar muita atenção aos números, mas também ao valor e à quantidade das coisas trocadas: cinco sacos de arroz podem valer uma só cabra montês, e não cinco; trinta sacos de lentilhas, uma vaca leiteira. Nestes casos, um é igual a trinta ou a cinco – a matemática comercial não é abstrata: tem cheiro, peso e cor.

Antes de Pitágoras, já existia o comércio e, portanto, a aritmética – esta, porém, estava indissoluvelmente ligada aos objetos reais, existentes, tocáveis. Os números não valiam nada em si mesmos, mas sim pelas coisas que representavam. Para somar sete vacas e nove bois, era necessário que os dezesseis animais estivessem de acordo em ser contados, pastando no pasto, pacientes. Os números nove e sete não existiam em si e para si, mas apenas referidos àqueles gordos e amáveis ruminantes. Brabos bois de rodeio, por exemplo, não eram contáveis para que pudessem ser contábeis.

No século VI já existiam, também, outros filósofos que queriam descobrir a essência do Universo, a sua matéria-prima: afinal, se existíamos é porque éramos feitos do quê, nós e as estrelas, as montanhas e os precipícios, o céu e o mar?

Dizia este que tudo era água; para aquele, o universo se constituía de *apeiron*, espécie de éter, substância indefinida; para outro, era o átomo; outro, ainda, dizia que tudo existente se compunha de combinações, em quantidades diferentes, de quatro elementos essenciais: o ar, a terra, a água e o fogo.

Pitágoras, fascinado pelo comércio, observou que duas vacas mais duas cabras somavam sempre quatro animais; dois sacos de feijão e dois de arroz, quatro sacos de grãos; dois homens e duas mulheres somavam quatro pessoas humanas.[1] Esta foi uma descoberta fantástica: dois mais dois eram sempre quatro, independentemente do que representassem!

---

[1] Esse era um raciocínio aritmético, mas havia certas incertezas políticas porque as mulheres, na democrática Atenas, não eram cidadãs inteiras, sofriam restrições como a de votar, por exemplo. Neste caso, a soma de dois mais dois seria qualquer coisa entre três e três vírgula seis ou sete, dependendo da valentia das moças e do ardor da sua revolta.

Pitágoras conseguiu esta façanha extraordinária para o pensamento humano: dissociou o número da coisa numerada, como criança que joga ao lixo o inútil ábaco ou pára de contar com os dedos.[2]

Toda criança tem seu dia de Pitágoras

Depois dele, o número passou a existir de forma abstrata, autônoma, não relacionado a nada, nem a bois nem a bezerros ou vacas. No entanto, os números estavam em todas as coisas e todas as coisas *eram* números: uma pessoa era uma só, e a multidão cinco mil. Uma biga romana tinha dois cavalos, uma triga, três – mas isto foi mais tarde, noutro lugar...

Um ou tantos, tudo era número ou fração deste número que, como Deus, estava em todas as coisas, onipresente.

Se o número se assemelhava a Deus pela sua onipresença, talvez fosse o próprio Deus, onipotente. Sem deixar por menos, Pitágoras fundou uma nova religião em que Deus era o Número. Deus e o Universo se confundiam – a Criatura era o Criador, e vice-versa.

Em sua Igreja, Pitágoras assumiu o posto de Número Um dessa nova religião, sendo também o primeiro a enlouquecer. Terminou sua vida em um asilo, rezando incontáveis vezes ao dia ao Deus de sua devoção, o Número Abstrato!

Seus seguidores, com mais senso prático e menos religiosidade, começaram a trabalhar com os números sem pensar nos sacos de batatas e nas cabras, e foram se transformando progressivamente nos economistas de hoje em dia – que são matemáticos e não apenas aritméticos, pois que introduziram incógnitas em todas as suas equações, chegando até mesmo à subjetividade dos cálculos infinitesimais e integrais, à metamatemática, ao risco-Brasil e ao superávit primário.

Para eles, só os números contam, e não importa a quem ou a que coisa estes algarismos se refiram, corações ou pedras – são números, sem corpo e sem alma, cujo único desejo manifesto é o de equilibrar o orçamento interno sem cessar os pagamentos externos da dívida impagável. Quadratura do círculo.

---

[2] Cálculos, do latim *calculus*, eram pedrinhas com as quais se calculava. Ainda hoje a palavra se usa nesta acepção: cálculos renais, que doem dores sem conta.

O último elo que os números ainda mantinham com o mundo concreto foi cortado por um presidente dos Estados Unidos, Richard Nixon, nos anos 50, quando decretou o fim da conversibilidade do dólar em ouro: até ali, o papel verde era o representante digno do metal amarelo e por ele podia ser trocado. Pensava-se que, para se fazer a troca, quando desejada, houvesse abundante ouro no Tesouro. Foi-se lá ver e... viu-se que não havia.

Nixon teve a virtude da inabitual sinceridade e mostrou que o dinheiro, como objeto, é papel sem valor, vã promessa, símbolo de alguma coisa – o ouro – que nós sabemos que não existe, mas fingimos acreditar que está à nossa espera em alguma esquina suíça ou tomando banho de mar nas Bahamas. Doce ilusão ensolarada.

Dinheiro é abstração, como a frase que encima cada dólar, abstrata e sem correspondência humana: *In God We Trust* – *we*, quem, cara pálida? Aqueles que o manuseiam, é claro – estes, sim, podem crer em *God*! Qual *God*? O Deus-Número que está em toda a parte e em nenhum lugar, como o dinheiro de Wall Street que o gato comeu... Cadê o gato? Fugiu para as ilhas Caimã e Bora-Bora!

O dinheiro perdeu sua consistência no espaço – translúcido papel. Com a invenção do computador, perdeu, inteira, a consistência no espaço e no tempo: imaterial e instantâneo.

Neste breve segundo em que você, dinâmico leitor, começa a ler esta linha, bilhões de dólares podem estar em Hong-Kong e, com um simples *enter* no teclado, antes que acabe de ler a frase, estarão na Malásia ou no Rio de Janeiro. Dependendo do giro da Terra, na calada da noite, o dinheiro pode chegar a qualquer lugar do planeta antes que ali chegue a luz do dia.

Nunca o dinheiro foi tão abstrato, irreal, mera fantasia. Isto permite que executivos dos bancos Nacional, Econômico e outros, no Brasil, forjem contas fantasmagóricas que entram nesse maravilhoso mundo dos ectoplasmas econômicos como se fossem dinheiro vivo, sonante, como se fossem ouro; permite, nos Estados Unidos, que executivos da Enron, Worldcom, Xerox, Merks, Squibbs, Johnson & Johnson, AOL... – e sabe-se lá quantas mais! – simulem, no mundo ectoplásmico dos computadores, fabulosos lucros inexistentes e, entre si, dividam dividendos reais, sonantes. Materializa-se o Nada.

Enquanto isso acontece em Gotham City, nestas outras bandas menos afortunadas – nestas "obscuras esquinas do mundo", como disse Bush, conosco sempre tão simpático – os seres humanos não são essências transparentes: são concreções que existem no tempo e no espaço – no Brasil, morrendo de fome; na África, de fome, de guerra e de Aids.

Os seres humanos, distanciados desses números, ignorados pelos computadores, sofrem a dor real pelos *enters* provocada.

Os modernos economistas capitalistas pensam apenas em alíquotas, percentagens, dividendos, juros, lucros, *spread*, taxas de risco etc. A economia moderna é matemática e não apenas aritmética, pois que a matemática é – como nos socorrem o Aurélio, o Houaiss e as minhas lembranças do professor Erasmo – *a ciência que investiga as relações entre entidades que são definidas abstrata e logicamente.*

Vejam bem a definição aureliana e houaissiana: *abstrata e logicamente*! Os economistas pragmáticos não pensam que os números possam se referir a homens e mulheres com suas trêmulas bocas abertas, aos quais podem trazer a felicidade ou a morte. Ignorando o ser humano, sacrificam parte da Humanidade – a maior parte – aos lucros necessários para que sua matemática seja boa, as contas batam e os balanços fechem.

Esses economistas capitalistas e os capitalistas economistas que se reúnem em Davos para bem organizarem suas contas e gráficos, precisam apenas falar – isto é, usar palavras, que são abstrações – e escrever, em papel branco ou quadros negros, números, símbolos e curvas, de preferência ascendentes...

Nós, que nos reunimos em Porto Alegre, temos uma visão humanística do mundo – antropocêntrica! – e por isto necessitamos mais do que palavras, números e curvas: necessitamos da presença humana em carne e osso, mas também em imagens, pinturas, fotos, esculturas, teatro e cinema; precisamos da voz e do canto, da cor e do traço, do corpo no espaço. Precisamos ver e sentir a presença de mulheres, homens e crianças, daqui e d'além-mar. Precisamos da Arte.

A Arte, que é a representação do real e não a sua mera reprodução, deve ajudar para que o Fórum Social se apresente no seu verdadeiro sentido humanístico, que o justifica.

A Arte transcreve o real – cuja familiaridade o torna invisível aos nossos olhos – para que este real possa ser compreendido na sua dimensão humana, que lhe dá sentido e razão. Além das aparências cotidianas, a Arte nos ajuda a descobrir o real em seu significado escondido, acostumados que estamos a não vê-lo, tal o horror que nos causa. A Arte desnuda a Verdade.

É inútil discutir com os economistas de Davos usando-se, para isto, a linguagem dos economistas de Davos – eles só entendem ectoplasmas algébricos e matemáticos. Temos que inventar a nossa linguagem, que vai bem além das contas de multiplicar e subtrair!

Pensando assim, o CTO-Rio propôs que o Fórum Social Mundial fosse realizado dentro de *espaços estéticos* que humanizassem as discussões econômicas e sociais, mostrando os números em seus contextos carnais, sua cara esquálida.

O principal objetivo do Fórum é humanizar a Humanidade, hoje pré-histórica, pois só poderemos falar em História quando tivermos inventado uma Ética baseada no fato de que somos apenas uma Humanidade, e não três como querem os Senhores de Davos: a humanidade dona do mercado, que são eles; a humanidade inserida no mercado (a maioria de nós, que trabalha e consome); e a humanidade descartável, sem poder aquisitivo, que se encontra em quase toda a África, em boa parte de Ásia e da América Latina, e em parcelas significativas dos próprios países dos G7 e G8!

Para criar esses espaços estéticos, propusemos o seguinte:

"1 - Todos os países participantes do Fórum Social Mundial de Porto Alegre, 2003, devem ser incentivados a trazer ao Fórum suas *exposições de fotos, quadros e esculturas* dos habitantes de seus países, sobretudo das populações miseráveis e pobres, vítimas da solitária soberania dos números, segundo o tema *A cara do nosso povo*. Em todas as salas de reunião do FSM – e não apenas em locais segregados – serão realizadas exposições permanentes dessas fotos lembrando o tema do Fórum: a vida humana, o convívio social, a solidariedade fraterna. Impossível não pensar em Sebastião Salgado,[3] Kracjberg e outros.

Os participantes do Fórum devem ser apresentados a esses povos, conhecê-los de perto, ver seus rostos; ao falarmos da dívida externa, temos que ver a cara de quem a paga, as escolas vazias, os hospitais-cemitérios; ao falarmos de terrorismo de Estado, temos que ver as prisões onde se amontoam seres humanos, as fábricas de armas, a terra arrasada e os beneficiários deste terror; ao falarmos de reforma agrária, temos que ver camponeses e jagunços, senzalas e casas-grandes; ao falarmos de escravidão, temos que ver escravos do Pará e seus capitães-do-mato.

Números e palavras, dissociados do olhar triste, são tristes abstrações.

2 - *Recitais de música e dança*, com temas relativos ao Fórum, não devem ser apresentados apenas como entretenimento, durante a noite, mas em plataformas espalhadas pelos locais do evento, em horários que não colidam com debates e conferências, sempre previamente anunciados, tanto estes como aqueles.

3 - *Grupos de teatro e poesia* deverão se apresentar durante o dia, em sessões curtas que não entrem em competição com outras atividades. Em 2002, entre os grupos do MST, do Teatro Legislativo, do Orçamento Participativo de Santo André e outros, o CTO-Rio levou 14 grupos com 17 espetáculos; agora serão 20 ou mais.

---

[3] Da mesma forma que Velásquez pinta, nos olhos dos seus personagens, os seus pensamentos, Sebastião Salgado, quando fotografa, revela a angústia nos olhos dos seus fotografados.

4 - *Oficinas de arte*, de vários países, ensinarão os participantes a fazer pintura, escultura, a culinária dos países presentes, rendas do Nordeste, jogos teatrais e tudo o mais que puder ser ensinado dentro da produção popular. Não devemos exibir apenas produtos acabados de cada região ou país, mas ensinar como fazê-los – nestas oficinas, deve-se produzir e criar, e não apenas mostrar. O bom mágico é aquele que, depois de tirar da cartola o coelho, revela o truque; mostremos nossa arte bem-acabada e como é fabricada.

5 - O CTO-Rio tomará a seu cargo a realização diária de um espetáculo, "O calvário de José da Silva Cristo". Nele, as cinco ou seis quedas de José da Silva, nosso martirizado Jesus Cristo, serão curtas cenas seqüenciais de Teatro-Fórum, em que os *espect-atores*, entrando em cena, deverão oferecer soluções possíveis para as questões apresentadas, como a dívida externa, a reforma agrária, as patentes farmacêuticas, Kyoto e o efeito-estufa, capitais especulativos etc. Nestas *quedas*, deve-se discutir teatralmente algumas palavras mentirosas que encobrem verdades necessárias, por exemplo: *direitos adquiridos*.

Sabemos que os *direitos adquiridos* não são eternos e, quando injustos, ilegítimos – mesmo se legais –, podem e devem ser perdidos. A posse de escravos, comprados no mercado ao preço ajustado, era legal, era *direito adquirido* – nem por isso foi perpetuado.

A cada nova queda superada, José da Silva Cristo se afasta do seu sofrimento, dos chicotes e das coroas de espinhos, ganha sandálias e mantos e, ao chegar ao Monte do Calvário, de início coberto de cruzes e outros instrumentos de tortura, estes serão transformados em símbolos claros de que um *outro mundo é possível*.

A Arte, estamos certos, não deve ser adorno no próximo Fórum Social Mundial 2003 – *Fórum Estético*, mas sim linguagem essencial que fará melhor compreender e sentir as discussões, debates, explicações e controvérsias que serão apresentadas durante o Fórum apenas dialogado."

* * *

PS – Estas eram as idéias, estes os projetos, as esperanças. Vimos grande distância entre o desejo e a sua realização, quando esta depende de financiamentos. Pouco do que foi proposto foi feito.

Mesmo assim, dezenas de espetáculos foram mostrados, centenas de espectadores invadiram a cena e disseram sua palavra, milhares assistiram a nossos espetáculos-fóruns-debates. Quando um evento cresce demasiado depressa – vinte mil pessoas em 2001, oitenta mil em 2002, cento e vinte mil em 2003 –, nenhuma estrutura organizativa acompanha este crescimento. Temos uma esperança: haverá 2004, na Índia, 2005, 6, 7, 8, 9...

Se vale a idéia, está viva!

A arte na política e a política da arte

Teatro e Arte servem para muita coisa, mais do que se pensa!

Todas as sociedades humanas se apresentam de forma *mais ou menos* organizada. Nelas, nós distinguimos certas camadas, possuidoras de certas funções *mais ou menos* determinadas. Cada camada, cada setor, cada agrupamento social tem seus limites e suas metas *mais ou menos* precisos.

Todas as categorias sociais são definidas sempre como sendo "*mais ou menos*", porque elas se referem a seres humanos, vivos e reais, e não a elementos químicos, como o oxigênio ou o plutônio, que podem ser purificados em laboratório, a fim de que nos tragam, o primeiro, a vida, e o segundo, a morte. Estas são as fundamentais preocupações dos seres humanos: a vida e a morte! Ambas são puras!

Nós não corremos o risco de sermos puros – jamais nos encontraremos em estado de pureza absoluta, por maiores que sejam as nossas penitências, por mais bem-intencionados que sejam os nossos corações e as nossas promessas. Seres humanos são, por sua natureza, ganga impura e não ouro nativo, como dizia, em referência à nossa língua, o poeta Olavo Bilac. Pelo menos nisso, eu sou freudiano clássico: somos todos porcos espinhos gregários, que sentimos a necessidade imperiosa de nos abraçarmos e a fatalidade de nos espetarmos.

Em nossas sociedades, encontramos *quase sempre* uma forma ou outra de governo. *Quase sempre*, encontramos a figura de um líder. *Quase sempre*, encontramos partidos políticos ou, em seu lugar, uma organização aparentada à Máfia, à *Cosa Nostra*: família de sangue, de armas ou de dólares, que, ao resto do país, impõe seus desejos. Brasileiros que somos, bem conhecemos estas formas de desgoverno.

As sociedades humanas são sempre "*quase sempre*" e sempre são "*mais ou menos*". Qualquer afirmação peremptória que se faça sobre o ser humano e sobre as formas que encontra para viver em manadas – prefiro usar o termo *manadas*, em vez de cardumes, varas ou rebanhos, porque nas manadas existem maiores tensões sexuais e, por conseqüência, todas as outras tensões de toda ordem, índole ou feitio, que nelas têm sua origem.

Assim somos, gostemos ou não. Somos *quase sempre*, somos *mais ou menos*, e somos *manadas*, com tudo de bom e de mau que isto implica.

Além do líder e dos partidos, existem outras organizações sociais: sindicatos, igrejas, associações de bairro ou profissionais, temáticas etc. Resumindo: temos líderes, partidos, governos e organizações sociais.

O líder não é sempre do mesmo jeito, líder de uma nota só. Podemos dizer que, em geral, os líderes podem ser de natureza ideológica, patológica ou zoológica!

Líder é, por definição, alguém possuidor de carisma, isto é óbvio! Todos têm que tê-lo: carisma é indispensável.

Carisma é palavra latina que significa dom, e pode ser de natureza divina ou diabólica, ou pode ainda ser apenas um mero conjunto de qualidades excepcionais, bem terrenas. Ou, o que é pior, carisma pode também ter relação com uma doença grave. Diz o *Aurélio* que, na Idade Média, quando um condenado à morte sofria um ataque epiléptico na hora do enforcamento, era imediatamente perdoado, porque se supunha que tivesse recebido a visita retardada da Graça Divina, *in quasi extremis*. Graça, como todos sabem, sacode. Bendita doença!

Feita esta sistematização preliminar de líderes, podemos dizer que um líder ideológico é aquele que incorpora, simboliza e defende idéias claras, bem definidas – e, por isso, nós o seguimos! É aquele que tem posições firmes e que não as trai nunca; aquele em quem podemos confiar ou aquele que podemos recusar, e dele nos afastar: mas sabemos de quem se trata, e como nos trata.

Líder ideologicamente consistente é aquele que, quando lhe perguntam sobre economia, por exemplo, responde que nosso primeiro dever econômico é matar a fome de cinqüenta milhões. E, quando faz tal afirmação, não se afasta do tema: fala de economia! Economia, para ele, é isto: feijão com arroz na mesa, couve verde, algum torresmo e, quem sabe, um ovo! Isto é a economia.

Um líder patológico, ao contrário, é o camaleão, multicolorido: é aquele que se colore com todas as cores de todos os desejos de todas as pessoas, e jamais exibe a cor da própria pele. É o que ameaça punir ladrões e rouba à farta! À direita, atira contra a esquerda; à esquerda, contra a direita.

Este tipo de líder tem uma linguagem coerente, porém é coerente com todos os segmentos incoerentes da sociedade. É coerente com a incoerência! Parece que está sempre do nosso lado, mesmo sabendo que vivemos em uma sociedade poligonal – temos ângulos em excesso. Ele se coloca, na verdade, bem no centro de um círculo em que todos os pontos são dele eqüidistantes.

O líder zoológico, por sua vez, é uma variante extrema desta fauna. No centro da África, houve um líder zoológico que a si mesmo coroou Imperador, como Napoleão Bonaparte, na Catedral de *Notre-Dame* de Paris, e que realizou a mais nefanda concreção de uma metáfora. Como sabemos, todos os líderes patológicos querem, metaforicamente, devorar seus liderados. Pois não é que este imperador realizava a façanha de prender em uma cela, bem ao lado da cozinha do palácio, os generais que contra ele conspiravam para, depois de bem alimentados, bem fofos e bem gordinhos, comê-los assados com batata-palha? É a pura verdade, eu não minto nunca! Não é da minha índole! Nesta minha alocução, preferi não citar nomes, por isto não revelo quem era este imperador canibal: digo apenas, a título indicativo, que, com tanta fome, ele deveria ter uma Bocassa enorme, primeira e única!

Esta, aos trancos e barrancos, é a função do líder: liderar. Nenhum verdadeiro líder, porém, governa solitário – tarefa improvável e impossível para uma só pessoa, seja quem for ou venha a ser. Por isso, entra em cena o Partido. Alguns partidos, traindo sua missão, renunciam à sua natureza de cadinho, centro de debates, confluências, e tornam-se apenas correia de transmissão da voz do líder, obedecendo às suas ordens: isto não é partido, é SS.

O verdadeiro partido deve estar sempre em saudável ebulição: nele, devemos ser coerentes com nossas idéias que podem, em certa medida, ser conflitantes. Mas, se neste partido estamos, ou em partidos irmãos, é porque temos desejos comuns, superiores às nossas divergências. Uns querem andar depressa, outros nem tanto – mas todos querem chegar ao mesmo lugar, ou perto.

Temos desejos comuns, sim, mas como alcançá-los? Qual a melhor via, quais caminhos? Disse o poeta espanhol, Antônio Machado: "O caminho não existe, caminhante; o caminho se faz ao caminhar". Caminhemos!

Sabemos o que queremos, mas não sabemos como obter o que desejamos: para isso existem os partidos, para que idéias sejam debatidas, examinadas, discutidas, e para que se chegue a propostas e ações – eis a política, e eis o partido. Sua função não é a de trilhar estreitas sendas conhecidas, picadas e pinguelas: é a de abrir alamedas por onde passemos todos! Você tem razão, Antônio Machado, poeta! Vamos nos embrenhar na mata!

O governo de um país, porém, não é apenas o seu líder, nem só o seu partido: o governo governa o país e deve incluir segmentos que fora dele se colocam. Deve levá-los em conta, se de democracia se trata. Levá-los em conta não significa satisfazer a todos os seus desejos – impossível! Mas não devemos transformar opressores em oprimidos, e oprimidos em opressores, mantendo a opressão com sinal trocado. Harmonia, até certo ponto e dentro de certos limites, é *mais ou menos*, é *quase sempre*, possível – *quase sempre, mais ou menos*. Caso por caso. Vamos ver.

A sociedade civil, porém, não se reduz ao líder, ao partido e ao governo, mas está inserida no dia-a-dia da vida real, no coração que bate! Está (sempre e sempre, e não *quase sempre*!) mais e mais (e não *mais ou menos*!) não apenas representada, mas corporificada – inteira, viva! – nas organizações que anima. *Ânima*: alma!

O Fórum Social Mundial de Porto Alegre, como outros fóruns menos mundiais, é um encontro de cidadãos e de organizações cidadãs, que são a alma da sociedade! Não é um encontro de líderes, de partidos ou de governos. O Fórum não tem o compromisso de governar, mas sim o de propor e, quando necessário, exigir.

E onde entra a Arte em qualquer fórum?

Primeiro, temos que definir que Arte será esta, porque, em arte, como em política, também existem os líderes, os estilos, os grupos e os indivíduos. Nós, que somos do Teatro do Oprimido, somos uma tendência dentro de uma Arte maior do que nós, esta sim, de infinitas tendências contraditórias.

Nós somos aqueles que acreditamos que todo ser humano é artista; que cada ser humano é capaz de fazer tudo aquilo de que um ser humano é capaz. Talvez não façamos tão bem uns como os outros, mas capazes somos de fazer, não melhor do que os outros, mas cada um melhor do que si mesmo. Cada vez mais e melhor. Eu sou melhor que eu mesmo, sou melhor do que penso, e posso vir a ser melhor do que tenho sido.

Para isto serve a Arte: acreditamos que o ato de transformar é transformador. Vejam como é claro este meu raciocínio.

Os sons andam todos por aí, rodopiando no espaço, aleatórios, e todos podem ser lembrados, criados e recriados em nossa memória e nossa imaginação: são reais e são imaginados – sendo a imaginação uma outra forma de realidade. Se nós organizamos os sons no tempo, estaremos inventando a música, pois que a música é a organização do som e do silêncio, no tempo. E o que são as artes plásticas senão a organização das cores, dos traços e dos volumes, no espaço? E o que é o Teatro, se não a organização das ações humanas, no espaço e no tempo? O artista organiza o mundo segundo a sua percepção subjetiva – esta é a nossa linguagem. Quanto mais fundo penetrar dentro de mim mesmo, mais próximo estarei do Outro.

Vejamos agora o significado da frase "*o ato de transformar é transformador*". Se eu transformo a argila, o barro, a areia da praia e, com isto, faço uma estátua, estarei criando uma obra de arte, transformando a realidade. E o fato de transformar a areia em escultura, a mim me transforma em escultor. Agora sou artista. Se organizo os sons que ouço à minha volta ou aqueles que escuto no meu espírito, e se os ordeno no tempo, escrevo uma partitura, transformo a desordenada realidade sonora em canção, e o ato de transformar a natureza dos sons a mim me transforma em compositor.

Se agarro com mão firme as palavras que estão no dicionário ou as que correm de boca em boca, se as ordeno do jeito que só eu sei, se as manipulo, alongo, encurto, mudo seu sentido, se transformo palavras, significados e, com elas e eles, escrevo um poema, estarei transformando a realidade destas palavras, estarei criando poesia, e o ato de transformá-las a mim me transforma em poeta – aquele que transforma as palavras.

A mesma coisa acontece com o teatro, quando se trata de Teatro-Fórum, Teatro do Oprimido, quando o espectador se transforma em *espect-ator*, quando invade a cena e cria imagens ideais do que deseja que venha a ser a realidade, o seu real. O espectador entra em cena e transforma as imagens que vê e não ama – ele as transforma em imagens que ama e deseja, imagens de uma sociedade justa, convivial.

E o ato de transformar a realidade, mesmo em imagem, é um ato transformador, pois que *a imagem do real é real enquanto imagem*! O espectador, invadindo a cena, transforma-se em escultor, em músico, em poeta, em suma, entrando em cena e mostrando, em ação, sua vontade, sendo ator, sendo protagonista, o espectador se transforma em cidadão!

Nós, seres humanos, desde que somos concebidos, necessitamos nos expandir: para dentro e para fora. Para fora, buscando um território que seja maior do que o volume do nosso corpo – a casa, o jardim. Para dentro, a poesia. Todas as poesias. Para fora, a terra firme; para dentro, o saber e a busca.

Em Porto Alegre, janeiro de 2003, discutimos a Alca e suas armadilhas, a auditoria da dívida externa, a reforma agrária urgente e o monopólio do poder econômico e militar por um só país, que nos leva perigosamente para a década de 1930, de malfadada memória e holocáusticas conseqüências.

Porém, como somos artistas – e como, alguns de nós, somos românticos! –, usamos os elementos da nossa arte, postos à disposição de todos. Trabalhamos com camponeses do MST e da Via Campesina, com habitantes das periferias pobres de cidades-satélites, com membros de comunidades excluídas ou vítimas de preconceitos, com oprimidos de todas as categorias, gêneros e feitios.

Como somos artistas, como somos românticos, nós acreditamos naquela frase tão linda do poeta cubano José Marti: "A melhor maneira de se dizer é fazer!" Ainda mais: *ser é fazer* e *fazer é ser*.

Não seremos jamais aquilo que não fizermos: sou padeiro, porque faço pão; não sou astronauta, porque jamais tirei os pés da terra firme.

Queremos conquistar nossa identidade e nossa cidadania, mas só seremos cidadãos plenos se formos capazes de intervir na nossa sociedade – naquilo que não nos apraz – e transformá-la naquela que desejamos.

Se formos capazes de conquistar nosso território, para dentro e para fora: para fora, dentro de um Brasil liberto; para dentro, externando nossa arte.

Fazer arte não significa apenas tocar instrumentos musicais ou fazer artes com os pincéis: significa expandir-se. O ser humano é criador, e cada vez que alguma coisa cria, outras criações tornam-se necessárias. Cada uma de suas descobertas cria a necessidade de outras descobertas; cada invenção pede mais invenções.

No Fórum de Porto Alegre, fazendo arte, dissemos o que pensamos, inventando a sociedade que queremos ter, sendo o que queremos ser – nós mesmos.

As imagens subjuntivas

Faz pouco tempo, tive a sorte de assistir a uma conferência da psicanalista Maria Rita Kehl. Ainda agora, continuo estimulado por sua ciência e consciência, que me fizeram pensar e escrever este texto.

Maria Rita conversou sobre a tese de Guy Deborde de que a nossa sociedade, depois da invenção da TV, teria se transformado na sociedade do espetáculo. Acrescentou, afirmativa: tornou-se o espetáculo da mercadoria, que é o que mais se vê na tela.

A invasão da TV em nossas casas, penso, é premonitória de outras invasões. Em um sentido amplo, todas as sociedades vivem por meio de espetáculos: vivem *em espetáculo*, quase sempre inconscientes. O fato de que os seres humanos sejam os únicos animais capazes de, por meio da arte em geral e do teatro em particular, criar imagens da realidade – isto é, *representações* e não apenas *reproduções* do real – permite que, na vida cotidiana, estabeleçam padrões de comportamento simbólico que tornam viável o convívio entre indivíduos que são, por natureza, antropofágicos, ou, para não ferir sensibilidades, predatórios.

Eu, com pequenas variantes inventadas pelo meu caráter inconforme e insolente, me comporto quase sempre como aprendi a fingir ser, inclusive no uso da ênclise nesta frase.

Aceito parecer, simulando sentimentos que não tenho e escondendo os que me devoram a alma: represento um papel. Escondo alguns dos meus mais intensos desejos até de mim mesmo, pois que não me posso autorizar todos os meus desejos, que não são castos.

Não sou nada esquisito, juro: isto acontece com todo mundo, principalmente com aqueles que não o confessam. Nós nos comportamos como sabemos ser nosso dever, representamos cenas, quase sempre de baixa teatralidade.

Esta forma particular de *teatro* existe no dia-a-dia: o café da manhã, a mesa de um bar, o dia de trabalho e as horas do lazer, e – cuidado! – até no amor sincero.

Tudo tende a se ritualizar, a se repetir da mesma maneira, que é a maneira permitida: como os atores no palco, tendemos a dizer as mesmas palavras às mesmas pessoas, às mesmas horas do dia, e o pano não baixa nunca, nem quando baixam as pálpebras – sonhamos.

Se isto nos acontece a nós, plebeus, imaginem a Luiz XIV, que se fazia chamar de *Rei Sol*: batendo o pé, ele se negava a acordar sem a presença dos seus mais queridos nobres, que deviam aplaudir, frenéticos, seus bocejos matinais.

Sem querer escandalizar os mais pudicos, revelo que morava em seus palácios reais um nobre, escolhido entre os mais amados, que desempenhava o cobiçado cargo de *Gentilhomme du Coton*, o Cavalheiro do Algodão, sempre de toalhinha bordada em riste: era o encarregado do baixo asseio corporal do rei.

Naqueles momentos em que nós, plebeus, nos recolhemos à mais íntima de todas as solidões, o rei Louis, resplandecente, exibia seu sorriso de satisfação para o seleto público admirativo que, neste ritual, substituía a mãe de sua infância – mesmo que, como suponho, as mães reais não se preocupassem em limpar os tenros reais traseiros! Até esta intimidade se transformava em pomposo espetáculo, com direito a aplausos aprobatórios a cada sonoridade inevitável!

Esse teatro, que existe em todas as atividades da vida cotidiana, não nos permite escapar dos seus rituais: sempre se fez e faz teatro em toda parte, em nossas casas e nos metrôs, no trabalho e no lazer, nas ruas e... até mesmo dentro dos teatros.

Neles, dada a sua explosiva espetaculosidade, as regras são mais enérgicas, restritivas e conscientes. Um espetáculo, como tal, é assistido por espectadores influenciáveis, reduzidos à condição de receptores quase passivos.

A produção de um espetáculo requer um Mecenas, o financiador. Entre os espectadores e o Protagonista existe uma relação emocional

intensa que permite e facilita a transmissão de ideologias, sempre em mão única, da cena à sala: a *empatia*.

Essa relação é tão perigosa que o Mecenas intervém para que só se trate no teatro dos temas permitidos, nas formas convencionadas.

Os primitivos Mecenas, no entanto, abstinham-se de vender suas mercadorias durante a ação dramática; não ficaria bem, por exemplo, quando o trágico Édipo fura seus olhos sangrentos, vender óculos *ray-ban* neste momento sublime.

Mas, mesmo quando se obedece ao patrocinador, na relação carnal entre Protagonista e espectadores existe uma débil forma de diálogo, resquício de liberdade: os espectadores podem vaiar ou ir embora – o mesmo pode acontecer entre o político e a massa, em que também se estabelece uma relação empática, emocional.

Para o Mecenas, esta relação amorosa é demasiado permissiva: por isso, censuram, controlam tudo que se diz e faz em cena – não oferecem o seu dinheiro às produções que contrariem sua ideologia. No teatro, o Protagonista é teleguiado, porém sua relação com o público permanece corpo a corpo, pois que de amor se trata.

No espetáculo televisivo, ao contrário, a relação protagonista-espectador se transforma em sua essência e não apenas na aparência. Os espectadores, em suas casas, são sugados pelas câmeras e reaparecem na mesma tela em que os atores que se exibem nos programas de auditório. Tornam-se tão *virtuais* como eles, obedecendo a um diretor de cena, que exerce funções de chefe de claque: o auditório na TV, espectador é claque manipulada, obediente, aplaude e ri sob comando, não quando acha graça ou se entusiasma.

A relação empática Protagonista-Espectador deixa de ser umbilical e passa a coexistir na relação mediada

Espectador-em-casa ↔ Espectador-virtual — Protagonista

em que o espectador é subjugado – com a lata de cerveja e o pacote de pipoca imobilizando suas mãos – e é conduzido pelo espectador virtual a imitar o protagonista.

Quando se trata de telenovelas, na ausência do público virtual na tela, os espectadores em suas casas – ou cortiços – são controlados e informados de outra forma, pouco sutil: quando devem rir, o riso gravado em *background* determina o que é engraçado e, para a sonoplastia e para o nosso horror, tudo tem graça; quando se devem enlevar romanticamente ao estalar o primeiro beijo dos namorados, ouve-se um violino distante; quando se devem aterrorizar, chorar, sofrer, sempre a sonoplastia indica o que fazer e a isto obriga. Imagens e sons imperativos! Unívocos!

Na TV, o Protagonista perde totalmente o seu caráter de sujeito, o enredo da novela perde sua estrutura interpretativa do mundo e, qual cisne branco, deriva ao sabor do Ibope. O Mecenas se esconde, como bom marionetista.

Como a TV foi feita para prolongar o comércio, na tela entra em cena a ruidosa mercadoria, colada ao Protagonista, seja nos intervalos dos programas ou no *merchandising* descarado no próprio cenário; no ator careca, de florestal peruca, que apregoa as vantagens milagrosas de uma loção capilar; no morador em coberturas na Barra que exalta as virtudes dos apertados apartamentos em Madureira, de quarto e sala; ou, ainda, no ator que amealha no banco e tece loas à loteria!

A vida promíscua entre o ator e a publicidade transforma o Protagonista em mercadoria e a mercadoria em protagonista. O espectador, reduzido à função de consumidor, compra os serviços e o telefone da companhia tal, de preferência a qualquer outra, na esperança de que, ao desembrulhá-lo em sua casa, encontre, dentro do pacote, a atriz Ana Paula Arósio.

Contrariando suas cálidas expectativas, a atriz não vem. Que pena: fomos enganados e não adianta reclamar ao Procon: "Cadê a Ana Paula?" O gato comeu!

"Faça como eu digo! Compre isto, beba aquilo, vista-se assim: é a moda. Não discuta comigo!" Estas são ordens pronunciadas por imagens imperativas que instauram a certeza inquestionável. Assim são as imagens da televisão: ordenam.

– Não mude de canal! Voltaremos em um minuto com mais ofertas obrigatórias que você não pode perder: nossas telefonistas estão esperando, porra!

Mas existem imagens subjuntivas: "E *se eu fizer* o que penso que posso e quero?" Esta é uma frase subjuntiva que permite a dúvida: permite inventar!

As imagens podem-se conjugar como os verbos, e a TV pode – vale a hipótese! – oferecer imagens de dúvida, incerteza, oferecer perguntas: pode ser criativa.

Mas não o é, porque a dúvida, uma vez instaurada, é contagiosa – uma dúvida leva a todas as dúvidas e o espectador seria levado a de tudo duvidar: "Será que uma cabeça careca também não é linda, reluzente? Serei mesmo amado por todas as mulheres se fumar esta marca de cigarro e morrer de câncer? Se beber este uísque e cair na sarjeta, virá uma princesa loira acolher-me em seu regaço? Se exibir dez cartões de crédito que não tenham fundos, serei milionário? Será verdade?"

Maria Rita Kehl diz a verdade quando afirma que a TV mente ao dizer que é você quem decide: já está decidido e as duas únicas hipóteses oferecidas ao público já estão gravadas.

A TV não pergunta: o que faria você? Neste caso, o espectador seria confrontado a um amplo leque de possibilidades criado por ele mesmo, seria estimulado à busca de mil soluções e não apenas a responder "isto ou aquilo", pergunta que traz embutidas as duas únicas respostas permitidas.

A TV tem um caráter policial e normativo com suas imagens imperativas. Nós, ao contrário, temos que oferecer ao público imagens subjuntivas que permitam a invenção, a fuga das trilhas aceitas e cansadas, controladas!

Contra a TV e os que a dominam temos que erguer núcleos de resistência onde as perguntas sejam a nossa resposta às provocações da vida, onde o diálogo seja lei e a dúvida nossa única certeza!

Assim são, ou devem ser, os movimentos sociais urbanos e rurais, os movimentos dos sem-terra, sem-teto, sem-tela, sem-palco, sem-comida, sem-amor, sem-alegria...

O diálogo é, por natureza, o domínio do teatro, o domínio de todas as formas interativas do teatro.

Entre elas, o Teatro do Oprimido.

Dizem que o povo gosta

"É disso que o povo gosta!" – assim justificam os canais de televisão a qualidade execrável de muitos dos seus piores programas.

Fosse válido este argumento, estariam nossas escolas autorizadas a substituir as difíceis matemáticas, a última flor do Lácio e a filosofia kantiana por fáceis aulas práticas do sensual *Kama Sutra*, porque é *disto que o povo gosta*...

Nossos museus exibiriam, em lugar de obras-primas da pintura renascentista, as esculturais coelhinhas da *Playboy*, ao vivo, porque disto a máscula metade brasileira sempre foi ávida – disto o povo gosta, e com apetite!

Nossos hospitais, em vez de médicos e medicamentos, empregariam homens de terno e gravata operando histéricos *descarregos*, sacerdotes de variadas religiões eletrônicas, porque, infelizmente, as curas milagrosas são o refúgio de boa parte da nossa ingênua população, que disto gosta ou isto teme: das televisivas bocas pastorais jorram labaredas do ameaçador diabo tridentino, rouco e fanho, exigindo o dízimo, em horário nobre!

Outro argumento, falaz como o primeiro, diz que a TV deve mostrar a crua realidade tal como é, sem grinaldas nem guirlandas. Para este efeito, proliferam policiais perseguindo bandidos em alta velocidade; casais acusando-se de caleidoscópicas infidelidades e promovendo físicas violências diante das ávidas câmeras; portadores de exóticas deformidades lamentando a sorte ingrata e o cruel destino. Realidades são: existem! Quem duvida? Realidades banais, vidas vazias, sem rumo, sem sal. É assim mesmo, dizem, é a vida como ela é...

Mas – cabe a pergunta – a vida de quem? Não existem outras vidas neste Brasil imenso? Seremos todos reles idiotas?

Nestes últimos anos, no Brasil, seguindo a trilha de vários outros países do mundo, assistimos à proliferação do pior e mais nefasto dos programas que já surgiram nessa fábrica de vacuidades que é a TV: os *reality-shows*.

Neles, pessoas insossas – sem o menor interesse intelectual, sem que se destaquem artística, política ou socialmente, nem sequer pelas tatuagens impregnadas em seus ombros, costas, nádegas e cóccix – ficam encerradas em uma casa sem nada dizer ou fazer, nenhum objetivo a perseguir a não ser o de permanecer em cena o maior tempo possível atraindo a atenção dos *camera-men*, esperançosos de um *close-up*.

As telenovelas – mesmo de trama inverossímil e flácida, mesmo superficial e anódina – mostram relações humanas estruturadas segundo certos valores morais e políticos... mesmo discutíveis. Já os *reality-shows*, ao optarem pela ausência (aparente) de qualquer trama preconcebida, ao deixarem que tudo aconteça ao sabor do acaso, e pela total falta de lucidez de pensamento, nada oferecem a não ser o despropósito daquelas vidas psiquicamente vegetativas.

Vidas fragmentadas e míopes, sem metas em longo prazo, nas quais a maior preocupação ontológica dos personagens é abrir a geladeira e reclamar da falta de uma boa pizza; sua maior angústia, o telefone que não toca.

Essa fragmentação se assemelha ao cotidiano igualmente fragmentado da maioria dos telespectadores que são, assim, confortados em suas vidas despropositadas.

Qual o universo vocabular desses *reality-shows*? Talvez não alcance as básicas duzentas ou trezentas palavras usadas comumente na TV, mesmo se incluirmos artigos e pronomes, interjeições e nomes próprios, e as freqüentes onomatopéias.

Que idéias inteligentes poderá gerar esse esquálido repertório léxico? Talvez somente uma: desliguem suas TVs.

Os *reality-shows* me fazem lembrar o jardim zoológico: alguns visitantes, de forte inclinação *voyeurística*, passam nervoso tempo diante da jaula dos macacos à espera de alguma (para eles) obscenidade, e atingem o pré-orgasmo quando rinocerontes copulam.

Empatia – palavra bonitinha, mas perigosa. O que será? Todos nós, humanos, nos relacionamos com o mundo exterior em forma dual: atuando, produzindo transformações à nossa volta e, ao mesmo tempo, observando, recebendo informações pelos sentidos e pela razão. Somos atores e espectadores.

Quando suspendemos nossa necessidade de atuar e aceitamos a condição de passivos espectadores, nós nos tornamos vulneráveis diante do espetáculo, que pode ser plácida paisagem, peça teatral ou filme. Pode ser, por exemplo, um show de televisão que mostre pessoas mais próximas de Neandertal e Cro-Magnon do que de Einstein, pessoas que ficam semanas a fio encerradas em uma casa, sem esperança, vivendo dias ociosos, sem projetos, a não ser o projeto e a esperança de ganharem milhares de reais no fim da maratona vazia.

Gozando uma paisagem, estamos diante do aleatório; assistindo a uma peça, filme ou programa de TV, estamos diante de uma imagem organizada, uma representação da realidade, transcrição da vida social. Estas sempre têm um tema, mesmo que seja o vazio; nelas, tudo tem um sentido, mesmo a sua ausência!

Nesta relação espectador-espetáculo, entra em cena a poderosa *empatia*, perigosa descoberta de Aristóteles: canal de comunicação de mão única, no qual o espectador é receptor e o personagem, emissor. O que se passa no palco ou na tela – daí o nome de *em-patia* e não *simpatia!* – penetra, sem retorno, na sensibilidade e na moral do espectador que é, emocional e intelectualmente, teleguiado enquanto dura o espetáculo e muito além.

Se, na tela, telinha ou palco, atuam personagens inteligentes, pela empatia, mais inteligente me tornarei, mesmo que com eles não concorde: serei estimulado a pensar por minha conta e risco. Se forem debatidos temas essenciais ao ser humano, mais preocupado com a humanidade hei de ficar.

Se só vejo tolos e tolices, como é quase sempre o caso, zapeio sem parar e fujo... ou me degrado, se fico!

Os programas de televisão, ao mostrarem, da vida como ela é, apenas o que tem de pior –a mediocridade, a falta de objetivos na vida –, submetem seus espectadores ao contágio empático.

Mesmo sem conhecê-la na teoria, os financiadores do teatro dos grandes centros (Rio de Janeiro ou Nova York) acreditam na empatia e buscam produzir peças em que a atividade intelectual dos seus personagens se reduza à coscuvilhice e ao epidérmico costumbrismo. Raros são os espetáculos em que a platéia é confrontada com estimulantes idéias que precisam ser debatidas, opções éticas que necessitam de decisões responsáveis: tudo já vem mastigado... falta engolir.

O mundo vive, hoje, um dos seus cíclicos momentos trágicos: uma nação tornou-se juíza e executora das leis que fabrica, decide maniqueisticamente o que é o Bem e o Mal, e a todos impõe sua vontade, em riste; a Europa escorrega para a direita, resvala, e quase cai; a África sucumbe à Aids, às guerras tribais e à fome; países na nossa América, ao centro e ao sul, são economicamente destruídos; em nosso país, cinqüenta milhões de patrícios já desceram abaixo da linha de pobreza, são miseráveis.

Contra isso, existe gente que escreve, protesta, pinta, pensa e brada. Existe gente inteligente e criativa nas universidades, no mundo do trabalho, na cidade e no campo, nas artes e nas ciências, na política. Esta gente faz parte da vida como ela também é, também existe! Mas a TV – para quem *é isso que o povo quer!* – só nos mostra um casal vestido de nudez caçando sabonetes na banheira de meia água ou fornicando atrás da porta; mostra socos, tiros, explosões, e nos faz pensar que as torres gêmeas fazem parte do enredo das *Aventuras do Homem Aranha* – filme que, aliás, foi banido depois do 11 de setembro, porque as semelhanças eram chocantes, e o sádico prazer de alguns espectadores seria bem maior do que o recomendável patriotismo.

Na pequena tela, a vida vã e fútil importa mais do que a destruição da camada de ozônio ou da floresta amazônica: o fogo, de longe, não se vê; na tela, luzem sorrisos.

Hoje, no Brasil, ninguém é inocente!

A globalização das múmias

Quiseram os caminhos da minha vida que eu visitasse, nos dois últimos meses do século passado, dois teatros onde trabalhei há mais de três décadas. Em Ouro Preto, em novembro, um grupo de estudantes apresentava tragédias gregas. Bravos estudantes, inaudita coragem! O Arena de São Paulo ali havia estreado, em 66, "Tiradentes", que escrevi com meu irmão Guarnieri, música de Caetano, Gil, Theo de Barros e Sidney Miller – belo naipe musical.

O atencioso porteiro pediu que eu cuidasse onde pisava: corria riscos. O chão precisava de reformas. As verbas para a cultura – sempre as últimas lembradas e as primeiras descartadas – não permitiam senão consertos inadiáveis.

Em dezembro, estive no centenário Teatro Juárez, de Guanajuato, histórica cidade mexicana: em 69, o Arena ali cantou "Zumbi", reincidência minha e do Guarnieri, música de Edu Lobo. Quando terminou suas explicações sobre o glorioso passado revolucionário daquele palco, o erudito guia nos informou que não recebia salários: sua subsistência dependia da nossa boa vontade. Lá, como aqui, a cultura existe por obra e graça dos que a fazem. Na metástase da globalização, a arte não é prioridade.

México, país intensamente religioso, é belo. Suas cidades coloniais transbordam de turistas que, como não podem comprar o país inteiro e comê-lo com chili, pimenta doce – íntimo desejo! –, compram o que encontram à venda e tudo transformam em mercadoria.

O padre Alfaro, no século XVIII, costumava flagelar-se como penitência pelos pecados que talvez tivesse cometido, ou viesse, um dia, a cometer, tão apaixonado estava pelos flagelos, sobretudo os de ponta metálica. Junto à sua igreja, fez construir estreitas celas onde os pecadores podiam – e ainda podem – seguir o seu exemplo, flagelando-se em jejum, oito dias seguidos e gemidos, mediante o pagamento de uma razoável diária que rivaliza com as de um hotel de quatro estrelas, outro flagelo.

Barracas vendem imagens da Virgem e coroas de abundantes espinhos de matéria plástica, que simulam a coroa que Jesus levou ao Calvário e ferem do mesmo jeito.

Vendem-se chicotes trançados, para que fiéis se flagelem a si mesmos, como Jesus foi flagelado pelos centuriões: *self-service*. Assim pagam penitências, que começam pelo exorbitante preço de chicotes e espinhos.

A linda Guanajuato, mais do que por sua esplendorosa arquitetura colonial, é conhecida por suas múmias. Explico: por algum capricho geológico, seu solo embalsama 2% dos cadáveres que nele se enterram e os transforma em impressionantes múmias!

Seis anos depois da morte, segundo a lei, os caixões são desenterrados para que defuntos mais frescos descansem nos mesmos sete palmos, em rodízio – é a terra e também o tempo que lhes cabe naquele latifúndio! A menos que parentes paguem aluguel por mais seis anos porque, com dinheiro, tudo se arranja, lá como cá.

Enfrentando uma terrível crise econômica crônica, muitas famílias mexicanas, por infinito que seja o seu amor, não estão à altura de longos aluguéis, na longa espera de que os ossos se façam pó, como nos foi avisado e bem sabemos. Entram em cena os coveiros e descobrem que, além dos enterrados que se dissolveram no pó da eternidade, como era seu dever, muitos cadáveres se conservam em relativo estado sólido: frágeis múmias guanajuatenses.

Que fazer com tanta múmia? Queimá-las seria despropósito. Jogá-las no lixo, irreverência sacrílega, pela qual os incendiários pagariam no Juízo Final ou mesmo antes dele, se descobertos. Devolvê-las às famílias seria a solução mais temerária: imaginem vovó regressando ao doce lar em sua nova versão desidratada!...

Deus nos acuda! Imaginem o susto das crianças, a curiosidade dos vizinhos, a justa perplexidade da polícia... Não, isso nunca!

Respeitosos, os guanajuatenses optaram por uma solução prática, em conformidade com os preceitos religiosos: ladeando o cemitério, criaram o Museu das Múmias, lugar do culto da morte, como explica o letreiro, e ali expuseram as múmias devolvidas, contra nossa vontade, ao nosso ainda vivo convívio.

Perdoem-me os espíritos sensíveis, mas devo dizer que, entre os falecidos assim resgatados, incluía-se um feto extraído de uma múmia grávida. Vi o ínfimo cadáver, discretamente colocado ao lado de sua mãe em pele e, sobretudo, em osso.

Trinta anos atrás, reverente, eu me inclinei diante da Morte, que ali se expunha em centenas de exemplares, amontoados. Diante da Morte, reverenciei a Vida. Naquele lugar de prece, não havia curiosos excitados: apenas mexicanos e turistas, perplexos diante dos mistérios da existência e da finitude.

Sabemos todos que a vida humana é apenas a matéria que toma consciência de si mesma, prosaicamente apenas isto, mas, ainda assim... por que tudo tem que se acabar na quarta-feira?

Quis revisitar, no ano 2000, os mesmos pagos. Encontrei filas quilométricas, que davam serpentinas voltas em muitas esquinas. Obediente, esperei: que fazer? Chegou minha vez: entrei. Surpresa! Espanto.

Tenho a certeza de que nenhum de vocês, gentis leitores, terá jamais sentido medo igual ao meu, acompanhando filhos e netos aos famigerados trens fantasmas, no interior de São Paulo ou na Disneylândia florida. Senti pavor, terror, pânico, susto, assombro e tremores espinhais, entrando pela segunda e última vez em minha vida – juro! – naquele trem da morte.

Tudo aí lembrava um parque de diversões, tão repleto estava de *hot dogs*, *ice-creams* e *popcorns* – não lugar de culto e respeito. Múmias são apresentadas com punhais de madeira cravados no peito, no mais puro estilo José Mojica (não o cantor mexicano, que não era de todo mal, como se pensa, mas o cineasta brasileiro, branco terror vampiresco).

Eu me lembrei dos antigos filmes do monstro Frankstein e do nobre Conde Drácula, a boca cheia de sangue humano. Naquele museu, com aparência de morgue do Instituto Médico Legal, o pequeno feto continuava do mesmo tamanho, não havia crescido nada com a idade morta, mas era agora exibido em uma redoma de vidro azulada – menino! – iluminada com luzes brilhantes que combinavam com as fantasmagóricas músicas de filmes de humor negro.

As vozes que se ouviam pelos alto-falantes, cavernosas, eram mais ridículas do que dublagens de filmes de mistério em canais a cabo.

Não suportei: fugi! Saí correndo, tropeçando em ossos, emaranhando meus braços em teias de aranha plástica.

Lá fora, depois de respirar bem fundo, perguntei ao guia a razão de tal mudança. O homem – que, enquanto falava comigo, às crianças vendia caramelos de maracujá em forma de caveiras esquálidas e esqueletos inteiros revestidos de chocolate amargo – explicou que o museu fora, durante muitos anos, deficitário: a nova direção precisava fazê-lo florescer! As múmias tinham-se transformado em mercadorias, como todos nós neste mundo globalizado.

Disneyanizadas, davam lucro, depois de seis anos soterradas. A morte, afinal, teria servido para alguma coisa, depois de consumada.

Para assegurar que as filas continuassem crescendo e o *box-office* engordando, a apresentação dos mortos passou a imitar as mesmas normas espetaculares dos *shows* de TV. A globalização impõe a todos o mesmo gosto: somos iguais porque consumimos igual! Iguais, não porque assim proclamem os direitos humanos das Nações Unidas ou os da Revolução Francesa, mas porque assim exigem as leis do mercado.

Em Guanajuato, o Culto transformou-se em Espetáculo, e a Morte em ganha-pão.

Com orgulho em nosso peito

No fim de 2001, no Memorial da América Latina, em São Paulo, aconteceu a solenidade de encerramento do projeto *Direitos humanos em cena*, realizado em 37 presídios daquele estado pelo Teatro do Oprimido, que dirijo no Rio de Janeiro, e que foi patrocinado pelo People's Palace Projects da University of London – Queen Mary. Este projeto, graças ao caráter humanista da sua proposta e à excelência dos resultados – abrindo o diálogo entre quatro mil presidiários, funcionários e populações vizinhas –, recebeu o Prêmio Betinho de Direitos Humanos, oferecido pela Câmara Municipal.

Pela manhã, apresentaram-se os guardas: sua peça mostrava o difícil trabalho em cárceres superlotados, os baixos salários e a periculosidade da sua missão. Todos os personagens, como sempre acontece no nosso método, eram representados pelos próprios guardas – mesmo os presos: guardas vestiram uniformes de sentenciados, mãos nas costas e cabeça baixa.

Veio a peça dos sentenciados. Um deles tinha seus dez filhos na platéia, encantados com as recém-reveladas habilidades artísticas do pai: em cena comovente, sua filha de sete anos subiu ao palco para abraçá-lo e o preso teve que abandonar o personagem para trazer a menina de volta à platéia, ao lado da mãe, cidadã livre.

À tarde, momento culminante: prisioneiras encenaram o momento em que uma delas, Amanda, contando sua história, era obrigada a separar-se do seu bebê de seis meses, concebido na prisão – mandava a lei! No Teatro do Oprimido, não só se mostra a realidade como ela é, mas como pode vir a ser! Para isto, vivemos: para *vir a ser*, não para *termos sido*!

Confia-se na criatividade coletiva: espectadores substituem o protagonista buscando soluções viáveis para seus reais problemas, transformando o sofrimento em prazer. Nós acreditamos que *o ato de* *transformar é transformador!* O ator transforma a ação na ficção teatral, e é por sua ação transformado.

A platéia, às lágrimas, vendo a mãe beijar suas despedidas ao filho, tomou seu lugar, sugerindo a construção de creches anexas às prisões, administradas pelas prisioneiras, ou visitas diárias, depois da escola e antes da cama, ou ainda outras formas de não romper, tão prematuramente, o elo entre a mulher e sua cria: a condição de mãe, pensavam todos, era superior à de condenada. Embora sendo a mesma pessoa, aquela não devia pagar pelos delitos desta.

Terminada a parte teatral do evento, as autoridades presentes, unânimes em suas falas, proclamaram a necessidade de dar continuidade ao nosso projeto, humanizando as relações entre aqueles que são obrigados ao diário convívio apesar de suas diametrais diferenças.

Vieram as despedidas. Com carinho, abraçamos presos e presas, guardas e funcionários que nos haviam feito sorrir e chorar, revelando compreensão e esperanças.

Tempo de adeus. No Memorial, entraram seis soldados armados de metralhadoras, cada preso deu o braço ao seu guarda e partiram disciplinados para o *bonde* que deveria levá-los de volta às celas.

Um dos guardas ainda teve tempo de dizer: "Sabe? Sobre direitos humanos mesmo, eu não aprendi nada, nada mesmo, e continuo sem saber o que é isso. Mas compreendi uma coisa importante: esses caras não são bichos – são gente. Gente como nós!"

Foi-se embora animado, conversando com seu preso, que já não lhe parecia inimigo: parecia gente, como você e eu.

Aquele guarda só não havia compreendido que, agora sim, havia compreendido tudo – havia compreendido o que significa, profundamente, a expressão *direitos humanos*: o respeito ao próximo. O reconhecimento de que o *Outro* também é um homem, uma mulher, um ser humano.

Como aquela triste mãe a quem a lei obrigava a se separar da criança que ainda não havia aprendido a dizer *mamãe*; como aquele pai, insuspeitado ator, que emocionava sua menina.

Em nossos peitos, com orgulho – mas não sem tristeza! –, luzia a Medalha do Betinho.

A liberdade de Prometeu e o som do silêncio

Nunca fiz teatro nas prisões: só quando estive preso!

Em 71, durante um mês, fiquei em cela de segurança máxima, separado do mundo por duas portas de ferro – calabouço. Naquela época, eu era muito perigoso, dava medo às autoridades constituídas!

Descobri, trancado, que já não era dono de mim – eu nada decidia, não tinha o livre-arbítrio, aquele precioso bem que Deus distribui à farta, generoso, sempre que pode. Não me podia programar o minuto, o dia, o futuro. O *amanhã* seria igual ao *hoje*, que não era diferente do *ontem* que havia sido. Meu corpo estava preso – mas não minha imaginação!

Dentro dos muros da cela, recobrei a liberdade: uma certa liberdade. Nós, livres no espaço, somos prisioneiros do tempo. Os que estão presos no espaço, no tempo tornam-se livres.

Lá fora, no cotidiano da vida repetida, o dia-a-dia não permitia que eu me visse – tinha pressa. Na cela, era obrigado a me olhar e ver. No espaço, não tinha tempo. Agora, tinha tempo, e me faltava o espaço.

Na desintegração difusa do tempo – sempre *agora*, sem *antes* nem *depois* –, pensei em mim. Pela primeira vez, ouvi o som do silêncio!

O silêncio me disse: "Em cada momento da vida, denso, profundo – quando a Vida e a Morte se encontram e se olham cara a cara, quando se desafiam e soltam chispas –, o tempo é, a um só tempo, um segundo e a eternidade: veloz, consome-se fugaz no pensamento, e se alonga eterno na emoção que dura." Entendi o infinito: é o encontro de todos os tempos no mesmo espaço!

Na cela, me procurei e perguntei: quem sou?

Para os golpistas, eu era impureza que devia ser retirada do convívio social para que o mundo se purificasse da minha existência e da incômoda presença. Para mim, meu único erro havia sido o pouco que fizera: faria mais, se mais tivesse ousado.

Mesmo sendo inocente e meus carcereiros culpados, a prisão me suspendia no tempo e me confinava no espaço.

Podem levantar montanhas à minha volta e apertá-las contra meu peito, algemar meus pés e alambrar minhas mãos: meu pensamento é livre como o de Prometeu acorrentado.[1]

Na cela, estava meu corpo aprisionado; a memória não – menos ainda a imaginação. Encaixotado, pensei alternativas. Que vidas teria vivido, e não vivi?

No Teatro do Oprimido, o cidadão, no presente, pensa o passado e inventa o futuro. O palco do teatro, tanto como a cela ou o pátio da cadeia, pode ser um lugar de estudo, avaliação; o teatro pode ser a linguagem desta busca de si mesmo.

Prisão deve ser tempo de reflexão, espaço de aprendizado, lugar de descobertas. No hospital, o corpo doente não é imobilizado para que, por si só e por milagre, se cure. O corpo é assistido. No hospital, o médico; na prisão, o educador e o artista. Se um usa remédio, o remédio dos outros pode ser o teatro.

Teatro é *representação do real*. Esta representação do real – realidade, em si mesma! – é laboratório onde se pesquisa, experimenta, analisa. Nas representações do real, pode-se ver em que circunstâncias o delito ou crime foi cometido, analisar o ato causador da pena e a sociedade em que foi praticado. Pode-se ensaiar alternativas de convívio e reinventar o ser humano!

A cela não pode ser *vida em sursis*. O urso hiberna; quando acorda na primavera, é o mesmo urso que adormeceu no outono. O prisioneiro – supõe-se – quando se torna livre, deve ter-se tornado outro, depois da cura, e não continuar o mesmo urso que na prisão entrou, depois do crime.

Mas como poderá ser diferente se tiver apenas hibernado? No Brasil, existe pena de morte: mata-se às prestações, não o homem inteiro, mas parte de sua vida: o tempo da sua pena. Mata-se um cidadão dos dezoito aos trinta!

Se, além dos muros, existe uma estrutura social – mesmo doentia e geradora de delinqüentes! –, dentro dos muros uma organização social deve existir, não um depósito. Na prisão, prepara-se o retorno ao convívio, à sociedade. Este retorno tem que ser ensaiado, fora e dentro dos muros.

A educação – Paulo Freire, presente! – é transitiva. Aprender é um ato de vida: quando alguém descobre, descobre-se a si e descobre o outro. O aprendizado cria um ser humano diferente do que era: aquele que sabe, e não sabia.

É preciso que os detentos compreendam o feito e o fazer, e que ensaiem os meios de viver em sociedade.

Quem cumpre esta tarefa de ensinar por meio de exemplos concretos de vida, atos e ações é o teatro. E o que permite ao espectador se transformar em protagonista é o Teatro do Oprimido.

---

[1] O Titã fez o que achava certo: deu aos homens o fogo, propriedade privada dos deuses. Democratizou o fogo. Os deuses, porém, não estavam preparados para a democracia. Queriam o fogo só para eles. Temiam que, sentindo o afago do fogo, os homens quisessem também a terra que sustenta os pés, a água que sacia a sede, e o fruto que mata a fome. Seria demais. Seria a felicidade.

A ética e a moral, dentro e fora das celas

Em 2002, o Centro do Teatro do Oprimido, em parceria com o People's Palace Projects, da University of London – Queen Mary, trabalhou em várias penitenciárias de São Paulo. Em 2003, este projeto foi estendido a mais cinco estados brasileiros: Rio, Minas Gerais, Pernambuco, Rondônia e Brasília. Além disso, no Rio de Janeiro, começamos a trabalhar com os assim chamados *jovens em conflito com a lei*. Estas considerações são a base teórica do trabalho que já estamos realizando.

Poucas vezes, na história da humanidade, foi tão fácil ver as intenções secretas por trás das palavras vazias, na transparência ingênua e ameaçadora do discurso oficial. No mundo, hoje, vale a força: quem pode, manda – o jantar e a razão estão servidos. A ONU perdeu o sentido moderador e decisório com o qual foi criada, e se converteu numa bela tribuna de retórica ornamental.

Cada nação faz o que quer... se, para isso, tiver tanques e bombas – e muitas. Com terrorismo, combate-se o terrorismo; com fanatismo bélico, o fanatismo religioso.

Temos que fechar os olhos se não quisermos ver que o mundo supera, em terror e ameaças, as angústias dos nossos pesadelos infantis. Hoje, fico feliz quando tenho um pesadelo, porque me alivia e reconforta do que vejo no mundo, quando em vigília. Nunca tanto desejei ter pesadelos como desejo agora. Ao sono, peço pesadelos, como o verde pede a chuva: preciso deles para o meu equilíbrio psicológico, minha saúde mental, para continuar a ter alguma esperança de, um dia, acordar.

Precisamos da suavidade dos nossos infantis pesadelos, da segurança que nos davam aqueles dragontinos animais ferozes que se escondiam embaixo da nossa cama e nos estrangulavam com suave sadismo, sorrindo chamas; aqueles saudosos fantasmas estrábicos, tão queridos, que se escondiam atrás da porta e dentro dos armários, no sótão e no porão, e nos sufocavam, sensuais; aquelas bruxas, montadas em vassouras de piaçava ou pisando nuvens: saudosos pesadelos de antanho, que os anos não trazem mais! Eles nos davam aquilo que há de mais belo na vida: após o turbulento sono, nós... acordávamos.

Hoje, quem nos acordará dos pesadelos da nossa vigília?

Nos jornais, de manhã bem cedo, lemos que a água potável está se acabando, vamos todos morrer de sede... sem tempo de tomar banho; o buraco no ozônio se abre a olhos cegos, e vai nos queimar como torresmos. *El Niño* promete soprar devastadores tufões, tornados e furacões, se não assinarmos o protocolo de Kyoto, aquele que só quem não polui assina. O preço do petróleo voltará a baixar, mas é necessário que o Iraque seja destruído – eis a solução para a segurança energética e para o crescimento econômico de outras nações, empenhadas em vender bens e serviços para a reconstrução da antiga Babilônia do Rei Hamurabi que, por ironia, foi o inventor do Direito, há quase quatro mil anos.

Uma raça que não ame outra raça, mesmo que sejam as duas a mesma raça; um deus que não ame outro deus, mesmo sendo ambos o mesmo deus; uma nação que não ame outra nação, mesmo sendo ambas o mesmo Estado – todos têm o direito de trucidar seu semelhante: sendo forte o bastante, pode destruir aquele que poderia, um dia, ser o fraterno amigo.

No cassino das Bolsas, *croupiers* de cartas marcadas nas mangas repletas fazem-nos acreditar, cada vez mais, na honradez do jogo do bicho que, por tradição, sempre paga seus clientes. O colchão voltou a ser o nosso melhor investimento.

Esta é a moral do mundo.

Mimético, o Brasil, até 2002, tem ido a reboque. Endemias atacam 20% da população; o desemprego anestesia um terço dos braços ativos; falta saúde, dizimando-se o corpo; falta educação, embrutecendo-se o espírito. O faminto não pode tocar piano, ver a beleza de uma paisagem; não pode pensar, nem namorar: o faminto quer pão!

No Brasil, lânguido, o último desfile militar de 2002 parecia rancho carnavalesco: a escola de samba Unidos de Cabuçu logo terá mais foliões do que o Exército terá soldados.

Não existe ética verdadeira na moral mentirosa: nem no Brasil, nem no mundo. Nada do que se fala é verdade, e a verdade não se fala. Vivemos sob a égide de um Código Moral Polimorfo de Geometria Variável: um filósofo da antiga corte falou em Zonas Cinzas da Moral, onde tudo seria permitido... e temos que conviver com isto. Uma sociedade sem ética clara e precisa é uma sociedade geradora de delinqüentes, porque ela própria delinqüe.

No filme "Cidade de Deus", uma criança de 12 anos sabe o que quer: "Quero roubar, matar, cheirar, porque quero ser respeitado!"

Como se formou esse Código de Ética? Como se formaram esses valores tão explícitos, coerentes, lógicos... e monstruosos? Quando uma sociedade se desintegra, os valores nos quais se funda não desaparecem: eles se esvaziam e se fragmentam. Suas instituições permanecem aparentes, porém já não cumprem as funções para as quais foram criadas e que lhes deram origem.

Exemplos: os impostos eram uma forma democrática de obrigar os ricos a pagar pelas necessidades básicas dos pobres – assim se fortaleceria o conceito de *sociedade*, em que todos seriam sócios; no Brasil, proporcionalmente, quem paga mais impostos são os pobres, aqueles que deveriam ser por eles beneficiados. As câmaras legislativas deveriam refletir a composição da população, expressar seus desejos e seu equilíbrio, e vemos legisladores que, por ideologia ou corrupção, representam os interesses da pequena parcela rica da sociedade.

Os impostos e as câmaras continuam de pé, esvaziados do seu conteúdo, mas guardam a antiga nomenclatura. Entram na conversação diária como se fossem o que deveriam ser ou teriam sido. Nós nos enganamos usando as palavras em suas acepções antigas que camuflam antinômicas realidades presentes.

Família: figuras como a paterna, materna e fraterna deveriam ser continentes protetores. Nas camadas mais pobres da população, e não apenas nelas, vemos famílias esvaziadas do seu conteúdo essencial: o pai – com freqüência, alcoólico ou desempregado, ou ambos – manda o filho roubar e exige a sua parte; o padrasto, tio ou pai, estupra meninas na puberdade. A mãe se mata de trabalho, dentro e fora de casa. Os irmãos estão na rua e as irmãs em pardieiros. As, assim chamadas, *famílias*, com violência, expulsam os filhos daquele conjunto humano que deveria ser abrigo e núcleo formador do seu caráter.

Oitenta por cento das crianças pobres internadas no DEGASE (Departamento Geral de Ações Socioeducativas) tiveram escola, sim, porém esvaziada da sua finalidade pedagógica. O professor, que recebe dez vezes menos do que o necessário para uma vida de estudo e dedicação, deveria ser o princípio de autoridade, pai e mãe; colegas seriam irmãos; horários de trabalho, recreio, livros e cadernos, tudo deveria ser fundamentado na solidariedade e no respeito.

Não existe escola com esta função, e sim a que impõe um saber dogmático, pré-paulofreiriano, onde o saber do aluno, que tem origem na sua vida real e concreta, não é levado em conta, nem a sério; escola que, desde a primeira série, designa os alunos que serão salvos e condena os perdidos: classes 101, 102, 103... cada qual com seu destino. Escola onde professores não têm tempo de aprender e, menos ainda, de ensinar, engarrafados no trânsito entre um emprego e outro; escola onde entram drogas e armas, onde o tráfico domina além das suas portas e porta adentro.

Esses formadores de caráter e de valores éticos estão de pé, existem e não existem, como um belo edifício condenado, fantasma à espera da implosão definitiva e restauradora da verdade: ruínas.

Aquela criança na tela, cravada na minha memória, não tinha território nem lar, estruturas em nenhum lugar. Onde buscar integração? Nas igrejas mediáticas? Como? Fazem milagres, curam tudo – até caxumba às quintas, depois do almoço, e Aids, aos sábados pela manhã, no auditório lotado – mas... exigem o dízimo a quem não tem o cêntimo. Exército? Como, se dispensa recrutas por falta de verbas?

Futebol? Como, se só são respeitados se forem para o Real Madrid? Na escola de samba? Dura um carnaval e sobrevém a quarta-feira...

Não tem o apoio da família, não tem acesso à educação e encontra a rua. Sem parâmetros, vagueia, sem rumo. "Tia, me dá um trocado?" A criança busca bússola: quer saber o que fazer, onde está, aonde irá... e ninguém diz. Onde o Sul e o Sol? Ninguém sabe. "Sai pra lá, menino, olha que eu chamo a polícia!"

O tráfico, bem organizado, desconhece a moral de muletas e cria a sua própria, robusta: sem metas, além da ação presente; sem valores maiores que os da sua vontade. Nenhum significado transcende seus atos: moral sem ética. *Mores* sem *ethos*.

O tráfico, mesmo execrável, é continente: contém a criança e lhe oferece oportunidades no crime; permite que seja alguém: basta roubar, cheirar e matar – e será respeitado. O tráfico intimida e organiza a comunidade: é escola, religião e família.

Lá se aprende, como na escola; existem regras, severas e duras, como no Exército; lá se exige a total entrega do corpo e da alma, como na Igreja; lá se oferece diversão, como no samba. O tráfico é jogo de vida ou morte, como o futebol, e permite subir rápido na vida, como no mundo neoliberal.

O tráfico atrai – sejamos sinceros. Respeitando suas leis, cada qual tem garantido o seu lugar. Não respeitando, mesmo que tenha seis anos, como naquele filme, leva um tiro no pé ou uma bala no pescoço. É o que acontece na Cidade, assim chamada, de Deus.

Deus nos acuda e perdoe – se ainda é possível o perdão!

Temos que ser capazes de ver a nudez nua da verdade sem o manto diáfano da fantasia, como dizia o poeta. A moral de plantão na sociedade brasileira tem a mesma estrutura básica, com aparência inocente, que a do crime organizado, culposa. Não podemos sequer calcular quem movimenta mais milhões de dólares: a cocaína... ou a corrupção?

Quando digo que a nossa sociedade não é social e sim uma vasta rede de crime organizado, digo a verdade: ela reduziu cinqüenta milhões de brasileiros à fome. Isto é crime organizado, porque estão sendo esfomeados sob o império da lei, no país que é a décima economia mundial. Quando digo que é hipócrita, revelo o óbvio: o salário-mínimo, diz a lei, deve prover alimentação, moradia, saúde, educação e até cultura e lazer... e não provê sequer a cesta básica.

Esta constatação não deve, nem pode, levar-nos ao desespero! Deve nos estimular a reconstruir a nossa sociedade estapafúrdia, fazê-la renascer e torná-la ética.

Fraturas e destroços

O teatro mostra imagens do mundo. O teatro tradicional, dizia Shakespeare, é um espelho onde vemos a nossa imagem, nossos vícios e virtudes. O espectador é apenas testemunha. No Teatro do Oprimido mostram-se imagens da realidade que se quer mudar; um conflito humano, provocado por uma *fratura* na moral vigente. Mas no Teatro do Oprimido, o espectador é chamado a invadir a cena e a buscar alternativas para os conflitos que vê; é convidado a consertar a fratura social, exposta; a debater idéias, não só com palavras, mas usando a mesma linguagem teatral usada pelos atores, o mesmo espaço estético.

O que é uma *fratura*? Um ponto preciso onde a estrutura social se quebra. Uma ferida em corpo são. A fratura supõe a existência do corpo não fraturado. Sadio, inteiro.

Uma empresa desrespeita direitos trabalhistas: houve fratura – faz-se um fórum para organizar a greve e exigir respeito. Grileiro expulsa camponeses das terras que grilou: fratura! Faz-se um fórum para escolher os caminhos da resposta adequada. Estas são fraturas sociais e, por intermédio do teatro, busca-se curá-las, remir vítimas.

No Brasil e no mundo, hoje, o que vemos não são *fraturas*, mas *destroços* de sociedades despedaçadas. Não existem paradigmas. Não existe o *errado*, porque não se pratica o *certo*. A moral que prevalece – *moral*, em latim, *mores*, costumes! – está em reta de colisão com a *ética* – em grego, *metas*, objetivos, valores que se pretende alcançar! *Mores* é o que é; o *ethos* é uma tendência a ir onde ainda não se está. *Mores* é passado e presente; *ethos*, presente e futuro!

Moral se refere àquilo que é comumente aceito; ética ao que deveria ser, ao que queremos que venha a ser. A escravidão, como hoje o latifúndio, já foi moral: ninguém se espantava que alguém possuísse seres humanos como escravos e escravas, como poucos se espantam, hoje, que 1% da população seja proprietária de 50% da nossa terra cultivável, e que os 10% mais ricos tenham 90% do poder econômico do país, enquanto que os 90% mais pobres, apenas 10%. Diante da escravidão, ninguém devia nem dava explicações: era a moral vigente, como são hoje a miséria e a fome neste país tão rico. O comportamento ético, ao contrário, antevia a abolição e a prenunciava, como hoje antevemos e prenunciamos a reforma agrária e a justa distribuição de renda. Somos éticos e não apenas morais.

A complexidade do trabalho teatral em presídios

Quando trabalhamos com grupos sociais com cujas metas e valores éticos nós estamos de acordo, quando compartilhamos ideais e sentimentos como com os camponeses do MST, os sindicatos dos Bancários e dos Professores, comunidades carentes, negros oprimidos por serem negros e mulheres por serem mulheres, com eles estabelecemos uma parceria fraterna. Nossa função é apoiá-los naquilo que necessitem e desejem. Nossa política é apoiar suas políticas, pois, com eles, temos ou sentimos identidade. Nosso trabalho e o deles é de natureza unívoca. Não questionamos seus valores, porque são os nossos.

Nos presídios ou nos reformatórios, ao contrário, temos parceiros que praticaram certos atos conflitantes com a lei – atos que não aprovamos. Por esta razão ética, com eles não nos podemos identificar, embora possamos identificá-los e compreendê-los: não cometemos crime ou delito, porém, sob certas condições, somos capazes de trabalhar com quem delitos e crimes cometeu, e paga a pena por eles.[1]

---

[1] Alguns de nossos Curingas já reconheceram pessoalmente alguns dos jovens em reformatórios como seus antigos vizinhos ou amigos de infância.

Para isto, é necessário que os presos *retifiquem suas metas e valores éticos* – não podemos ajudá-los a cometer, outra vez, os atos que os levaram ao isolamento. Nossa função é ajudá-los a compreender as ações que, no passado, praticaram, para que possam, no presente, inventar outro futuro e não aquele que antes desejavam ou que parecia inevitável. *A retificação de valores éticos e de metas vitais é indispensável.*

O Teatro do Oprimido oferece a busca estética de alternativas. O teatro mostra imagens da vida humana e revela que, no mundo, tudo é transformável e tudo está em permanente transformação: amanhã, já não seremos quem hoje somos. Nada será como é: tudo se move. Se será diferente, que o seja para melhor, que cause mais felicidade e menos dor.

O desejo dos prisioneiros de retificar seu comportamento tem se revelado, para nossa alegria, verdadeiro, e tem tornado nosso trabalho útil e prazeroso.

Ver, em cena, o ato praticado é a melhor forma de compreendê-lo em toda a sua extensão, e a melhor forma de transformar-se. Imaginar o futuro, a melhor forma de realizá-lo.

O próprio fato de que os sentenciados aceitem trabalhar conosco e manifestem o desejo de continuar já mostra a necessidade intensa de diálogo e a importância do teatro que é vida, vida que é movimento, movimento que tem sentido, sentido que pode, em certa medida, ser escolhido.

Quando trabalhamos com os presos, nossa relação é bipolar: nós e eles. Nesta *bipolaridade* surgem contradições de *valores éticos* e *comportamentos morais*. Quando trabalhamos também com educadores e agentes – mesmo que não no mesmo espaço, nem ao mesmo tempo –, esta relação se converte em *triangular*. As contradições se multiplicam e devem ser tomadas em conta.

Podemos harmonizar nossos *valores*, mesmo sem possuir as mesmas *metas vitais*, mas temos que levar em conta a existência de quatro códigos éticos que se emaranham na complexidade destas estruturas. Esta constatação deve orientar o nosso trabalho prático que deve, sempre, ter uma fundamentação teórica que o organize e explique. O *Teatro do Oprimido é um método orgânico, baseado em uma filosofia humanística*, e não um conjunto de formas teatrais desconexas. Não é sacola de ferramentas.

Quais serão esses códigos éticos?

Primeiro: o dos *agentes penitenciários*.[2] Temos que analisar, teatralmente, como se mostram no presídio e em outras relações de suas vidas cotidianas. Em que aspectos a função *agente* orienta ou limita suas ações e pensamentos. Temos que evitar que *agentes*, em situações prisionais, limitem-se a ser apenas a função que exercem, que aceitem as definições usuais desta função sem questioná-las, quando sabemos que são mais e maiores: são homens e são mulheres.

Da mesma forma que o presídio não é depósito de lixo humano,[3] também os agentes não são leões-de-chácara, não são Cérberos, os porteiros do Inferno: têm que ser educadores, professores, conselheiros e amigos. Os agentes são os que mais intenso e longo contato têm com os prisioneiros, com suas necessidades e angústias, seus anseios. No trabalho com agentes, temos que ajudá-los a compreender e a dignificar sua função que, entre outras dignidades, promove a transição entre o presídio e a liberdade.

Temos que mostrar, em linguagem teatral, que os direitos humanos são humanos e se referem a todos os humanos, não apenas aos presos e suas famílias, mas também a eles, agentes; que um dos objetivos mais importantes dos direitos humanos é compreender o ser humano – direito e dever. Isto faz parte da função *agente*, que não se pode resumir apenas a guardador de chaves e usuário de cassetetes – ser agente deve ser uma função nobre, como a do médico e a do professor: ensina e ajuda a curar.

---

[2] Ou educadores. Aqui, usaremos o nome genérico de agentes, mesmo sabendo que em vários presídios a função de educador, ou assistente social, é mais importante.

[3] Ontem, os hospícios eram lugares malditos onde os loucos perambulavam pelos pátios, sem rumo, às vezes nus e com fome. Esperavam a morte como hoje os presos esperam o fim da pena.

Se nos agentes existe a justa preocupação com a segurança, a própria e a alheia, temos que mostrar que a insegurança deriva da ignorância, não do saber; do monólogo que limita e não do diálogo que esclarece e ensina. O Teatro do Oprimido, trazendo o diálogo, traz o entendimento: traz a segurança e não o desconforto, não o perigo.

A revalorização das funções dos agentes deve ser a primeira e mais essencial das nossas preocupações. Se um agente inflige tratamento desumanizador a um detento, é ele próprio que se desumaniza. Fazer é ser! Sou o que faço!

Segundo: o código ético do sentenciado, que contém o seu legítimo desejo de existir e ser alguém – quero ser respeitado, disse a criança! – , tem que ser analisado em seus desvios, o joio e o trigo, para que ele possa entendê-los sob outro prisma, outra luz – para que possa confrontar seus valores aos de outras éticas que não a sua; para que o estigma de *sentenciado* não impeça a transformação que, nele, devemos estimular.

O tempo passado na prisão deve ser tempo de aprendizado, amadurecimento. A privação da liberdade, no espaço, deve intensificar o aproveitamento da liberdade no tempo. Temos que recusar o conceito de presídio-depósito, presídio-lixão.

Como poderá o sentenciado, ainda no presídio, separar-se do estigma de *sentenciado*, para que o seu rosto não se transforme na rígida máscara que o cobre? Como ajudá-lo a se reintegrar à sociedade? Cumprida a sentença, o sentenciado deixa de assim sê-lo, mas não deixa de ser a pessoa humana que é, capaz de se transformar. Como ajudá-lo a não carregar consigo para o resto da vida o morto – o preso –, aquilo que foi e já não é? Como renascer, redescobrir-se sem rótulos? A pena cumprida e a dívida paga, a marca de *sentenciado*, como no gado a marca do dono, não pode persegui-lo até o fim da vida.

Terceiro: o código ético polimorfo, vigente na nossa sociedade, como tem sido até agora, deve ser exposto, analisado e criticado – a verdade não pode ser escamoteada. Muito menos quando se faz teatro, que é coisa séria. Não podemos pretender edificar uma sociedade sadia fazendo de conta que esta que temos em nosso país é aceitável! Não podemos fingir que vivemos em um país justo onde reina a eqüidade, quando o sabemos iníquo: temos que expor os crimes que esta sociedade que castiga comete, impune.

A sociedade não é responsável por todos os crimes e delitos que em seu seio se praticam; mas tem sua parte de culpa. Por que escondê-la, se não somos seus cúmplices?

Quando se fala em *reinserção social*, temos que ter o cuidado de perceber que não se trata de reinserir o ex-presidiário no mesmo âmbito doentio em que o delito ou crime foi cometido, nas mesmas condições que prevaleciam neste momento. A reinserção deve ser transformadora: mudanças devem ser feitas *dos dois lados*. Do contrário, será inevitável que a reinserção seja seguida de reincidência.[4]

Quarto: o nosso próprio código ético nos leva a nos aliarmos aos oprimidos – aos sentenciados,[5] agentes, funcionários e famílias –, a todos a quem se limitou o direito ao diálogo e se impôs a unilateralidade coercitiva do monólogo.

Não somos juízes, não julgamos – mas temos o nosso código, por meio do qual vemos o mundo. Como evitar que, com ele, manipulemos nossos parceiros, impondo nossas visões, sem que a elas renunciemos? O Teatro do Oprimido é o teatro da troca, não da coerção. Tem um fundamento filosófico que deve ser preservado. É democracia: arena onde se cruzam idéias e emoções. Todos têm que ter o direito à palavra e à ação teatral: a manipulação, assim, é impossível.

Este confronto de códigos éticos, de valores e metas, é a primeira estrutura a ser harmonizada. Estes códigos existem e fazem com que tudo que se diga ou faça não tenha nunca o valor do *emissor da mensagem*, mas, sim, o valor que *o receptor* lhe atribui.

O importante não é o que se diz, mas o que se ouve. Não o que se pretendeu exprimir, mas o que pôde ser entendido.

A linguagem separa como aproxima

Temos que cuidar de palavras e gestos, porque cada grupo social tem diferentes estruturas de significados e entenderá os mesmos símbolos – inclusive a linguagem verbal e gestual, a roupa com que estamos vestidos, nosso rosto, nossa voz, nosso comportamento – somente depois de traduzi-los em seu próprio idioma ético e vernacular. Como se, para cada palavra que dizemos, existissem quatro dicionários que a definissem em quatro línguas intraduzíveis.

Mais do que nunca, *a palavra pronunciada não é a palavra que será entendida*. Cuidado: temos que ter a consciência de que estamos entrando na Torre de Babel!

Nisto, o teatro nos ajuda, pois o teatro é a soma de todas as linguagens existentes, o que torna o diálogo possível: se não entendo a palavra, entendo o gesto; se não o gesto, o som; se não o som, o silêncio; se não o silêncio, a cor; se não a cor, o movimento. Se nada disto entendo, entendo o seu conjunto, que é maior do que a soma aritmética dos seus fatores. Nossa comunicação não é apenas racional: é estética, sensorial. É consciente e é inconsciente. Pelos sentidos também fala a razão.

Outro cuidado que temos que ter é o de separar o *fato* acontecido da sua *causa*; separar o *fenômeno*, que é sempre único, *da lei geral* que o rege e rege fenômenos semelhantes, sempre únicos. Não é nossa função julgar o crime, o delito: nossa função é entender suas causas para que não se repitam os efeitos. Por intermédio do teatro, ajudar para que todos tomem consciência dos seus atos, do significado dos seus atos e das suas conseqüências. Das alternativas que teve ao seu dispor e das que poderá inventar.

---

[4] O imenso grau de violência que se espraia pelo país, no seio de uma população entorpecida e amedrontada, é espantoso. O crime é espantoso, e mais espantosa é a sua ausência. A sociedade brasileira é criminosa e isto espanta, e mais espanta que milhões de esfomeados ainda não tenham invadido supermercados, depósitos de comida, fazendas com seus estoques de alimento e gado, para matar a fome antes que a fome os mate. Espanta que aqueles que recebem salário-mínimo ou menos ainda não tenham invadido os bancos que, no primeiro semestre de 2002, tiveram mais um bilhão de reais de lucro, neste país desnutrido. Os milhares de empregados postos na rua por empresas que quebram buscando lucros nos espantam pelo seu silêncio e por sua estóica boa educação; mais ainda nos espantam porque, sabendo que seus salários serão usados para aumentar os lucros dos acionistas, mesmo assim – isto é espantoso! – calam-se e não ocupam as empresas que os desempregaram.
Temos que nos espantar com os crimes sociais silenciosos antes que sejamos obrigados a nos espantar com os crimes espetaculares que nos ameaçam cada vez mais.

[5] Não posso esconder que já fui prisioneiro e sei o que sentem; conheço a importância do tempo e do espaço na vida de um detento e posso me lembrar do que sentia; mas nunca fui agente nem funcionário de uma prisão – só posso imaginar o que sentem.

Agentes, sentenciados, e mesmo nós, temos que entender que, quando fizermos uma sessão de Teatro do Oprimido, não estaremos falando de casos individuais, deste ou daquele sentenciado ou agente, desta mãe ou daquele pai, mas estudando comportamentos morais e buscando alternativas éticas.

Temos que criar um efeito de *admiração, espanto* e *surpresa*. Com o maior respeito por todos os envolvidos. Tudo que mostrarmos em cena deve vir acoplado com o que poderia ter sido ou poderá vir a ser. Todo ato é escolha! A vida é escolha: temos múltiplos caminhos diante de nós – fatalidade não existe. Destino se constrói. Futuro se inventa.

Uma sessão de Teatro do Oprimido sempre tem caráter subjuntivo: e se fosse assim? Como seria se assim fosse? Além de subjuntivos, somos socráticos: com perguntas, temos que fazer com que cada sentenciado descubra verdades. Como Sócrates fazia com seus alunos: perguntava. Ao responder, os alunos descobriam o que, no íntimo, já sabiam.

Quando um camponês sergipano disse que "o Teatro do Oprimido é fantástico, porque nele a gente aprende o que já sabia!", disse que por meio do teatro trazemos à consciência o que estava obscuro, ao vermos, no *espaço estético*, à distância, aquilo que acontece ao nosso lado, sem o registro da razão.

Em São Paulo, uma equipe de agentes criou uma peça na qual os sentenciados eram interpretados pelos próprios agentes. No momento em que um agente, representando um prisioneiro, recebeu a ordem de baixar a cabeça, colocar os braços para o alto e separar as pernas para a revista, pela primeira vez, sentiu a humilhação que estava tão habituado a infligir, sem perceber. *Viu a situação e se viu em situação* – isto é o teatro: ver-se vendo; observar-se agindo.

Por que o Teatro do Oprimido e, além dele, todas as artes?

Nós somos daqueles que acreditam que todo ser humano é artista; que cada ser humano é capaz de fazer tudo aquilo de que um ser humano é capaz. Talvez não façamos tão bem uns como outros, melhor que outros, mas cada um pode sempre fazer melhor do que si mesmo.

Eu sou melhor do que eu, melhor do que penso que sou, posso vir a ser melhor do que tenho sido, mais amplo, generoso, menos circunscrito a mim. Eu, o sentenciado; eu, o agente, o funcionário, o artista. Artistas somos, todos nós.

Nós acreditamos que *o ato de transformar é transformador*: quando transformo, eu me transformo. Não como os animais, que também transformam a realidade, porém dentro de um projeto geneticamente determinado. Cada pássaro canta o seu gorjeio e não o alheio; o seu trinado, sempre o mesmo, é sem surpresas. Só com o ser humano, que é capaz de sonhar o futuro, nascem a Cultura, a Arte, a Ciência, a invenção. Nasce a certeza de que um mundo melhor é possível!

Todo ser humano é produtor de Cultura, porque Cultura é toda ação transformadora realizada por homens e mulheres: não o que fazem, mas a maneira de fazer. Ser humano é ser capaz de criar Cultura.

A sentença do presidiário prevê a limitação da sua liberdade no espaço, mas não limita as atividades do seu espírito, da sua inteligência e sensibilidade, no tempo. Não prevê que dele se extraia a sua condição humana – isto seria um crime.

O primeiro de todos os direitos humanos é o direito à Cultura, o direito de existir! Este direito é inalienável. No nosso país, não existe pena de morte: a inatividade seria a morte parcial, morte social, isolamento do ser humano em si mesmo, sem pontes para o diálogo. Ninguém pode ser sentenciado ao imobilismo, à paralisia, condenado à inexistência. Não se pode praticar uma metafórica lobotomia nos detentos.

O presídio tem que ser escola, laboratório, fábrica. O direito de crescer intelectualmente não foi ao preso negado pela Justiça. Digo mais, para que retifique seus erros, este crescimento é necessário. Aqui entra a Cultura. O ser humano é criador, e cada vez que alguma coisa cria, outras criações tornam-se necessárias. Cada uma de suas descobertas cria a necessidade de novas descobertas; cada invenção pede invenções.

A Cultura é o conjunto das maneiras diferenciadas e não geneticamente programadas pelas quais os seres humanos transformam a natureza. Cultura é a concretização da necessidade humana de recriar a natureza, reinventá-la; é o desejo, muito humano e até ingênuo, de querer ser como Deus, criador. Diz uma lenda que Deus, em tempos tão remotos que nem eu me lembro, teria pedido a nós, artistas, que tentássemos organizar melhor a natureza que Ele, em apenas seis dias úteis – pois descansou no domingo, o que prova que ninguém é de ferro –, não teve tempo de fazer, deixando tudo pela metade.

Quando cria Cultura e inventa a Arte, o ser humano realiza a proeza de se tornar humano, sem perder a sua condição animal. Não podemos voltar atrás. Eu me recuso a morar em cavernas e detesto carne crua.

Fazer arte não significa apenas tocar violão, cavaquinho ou reco-reco: significa expandir-se. Expandir-se é a essência da vida. Desde a nossa maculada concepção, desde o embrião, nós temos que nos expandir, no corpo e na alma. Conquistar territórios, físicos e espirituais – entre os meios de fazê-lo, prima a Arte. Não só o teatro, mas a música, a pintura, a escultura, a literatura, a dança. Se o tempo do preso é livre, por que não escreve um poema?

Uma obra de arte não é *reprodução*, é a *representação* da natureza e da vida social. Esta *representação* deve ser percebida pelo observador sem a qual a obra de arte é coisa, não é Arte. Os girassóis de Van Gogh, como a maçã de Magritte, serão apenas flor e fruta se não forem percebidos na dimensão estética que os artistas lhes deram.

Porém, vejam bem: a maçã e os girassóis, quando ainda no pomar ou jardim, já haviam sido vistos pelos seus pintores como Arte, *antes* de serem pintados, *antes* de serem obra. Isto prova que *a Arte é o artista, ou nele está inscrita, e não o seu objeto, a obra de arte,* que só será Arte se nela estiver inscrito o artista.

Esta distinção tem que ser feita: *Arte* é a percepção e a forma de perceber; *obra de arte* é o objeto percebido; é a coisa que, tendo sido transformada pelo artista, permite a percepção de valores e a fruição de visões, que vão além da coisa, que nela não estão inscritos, mas sim no artista que nela se inscreve. Disse Baudelaire que o artista é como Deus, que deve estar onipresente em sua obra, porém invisível.

Arte é processo; *obra de arte* é objeto, coisa.

O artista vê a coisa e o observador vê aquilo que, na coisa, viu o artista. Van Gogh via girassóis de uma maneira de que só ele era capaz de ver, e o espectador, vendo seus quadros, vê o que viu Van Gogh em seu jardim, vendo girassóis. Não vê apenas bela tela colorida, pendurada na parede de um museu – esta é apenas o suporte da Arte. Mas o próprio suporte, que é coisa, pode também ser estetizado.

O processo é o mesmo, no artista e no espectador, e consiste em serem ambos capazes de fazer uma abstração: ver, na coisa, a representação desta coisa. Girassóis (coisa) à Van Gogh; quadro de Van Gogh (coisa) à espectador. É necessário que o espectador seja também artista, pois deve realizar, *a posteriori*, na fruição da obra, o mesmo processo estetizante que o artista realiza ao criá-la.

A nossa *educação estética do oprimido* consiste em desenvolver esse atributo de sermos capazes de ver, na Natureza, a Arte, sem que seja necessária a intermediação da obra;[6] e, na obra, ver a Arte além da coisa que a corporifica, sejam objetos ou sons. Seremos artistas se formos capazes de nos fundir e confundir com a Obra, nossa ou alheia. Seremos artistas se formos capazes do espanto. Capazes de nos admirarmos com uma flor silvestre e com a lata de lixo.

---

[6] Pedimos ao nosso grupo de empregadas domésticas, as *Marias do Brasil*, que escrevessem cada uma o seu poema. Foi o que fizeram. O ato de escrever era a Arte; os poemas, a obra. No nosso conceito de *educação estética do oprimido*, prima a Arte sobre a obra. Não queremos submeter os seus poemas ao crivo da crítica literária, saber se eram *bons* ou *maus*, mas observar o seu ato de escrever, de escolher palavras. Este ato era transformador e transformou as empregadas domésticas em poetas.
Faz agora dois anos, todos os nossos seis grupos de Teatro Legislativo fizeram, cada um, a sua escultura com lixo limpo de suas comunidades, baseados no tema *Ser humano no lixo*: o ato de esculpir a todos transformou em escultores.

Como vemos, *Arte* é também a relação da *obra* com o seu espectador, mas não o objeto em si mesmo –[7] este é a *obra de arte*. *Arte é a maneira de ver, não a coisa vista*. Mas, para que possa ser vista, há que se transformar a coisa natural em coisa estética.

Como se produz a *obra de arte*? Os sons andam por aí, rodopiando no espaço, aleatórios, e podem ser lembrados, recriados em nossa memória, inventados na nossa imaginação: sons reais ou imaginados – sabemos que a imaginação é uma forma de realidade. Tudo é real: o corpo e a alma. Se nós organizamos os sons no tempo, estaremos inventando a música, pois que a música é a organização do som e do silêncio, no tempo.

E o que são as artes plásticas senão a organização das cores, dos traços e dos volumes, no espaço? E o que é o teatro senão a organização das ações humanas, no espaço e no tempo? O artista organiza o mundo segundo a sua percepção subjetiva – esta é a nossa linguagem, por isso somos artistas e não cientistas: na busca da verdade, vale a nossa subjetividade, não apenas o teste de laboratório. Quanto mais fundo penetrar dentro de mim mesmo, mais próximo estarei do Outro, meu semelhante.

Qual o significado da frase "*o ato de transformar é transformador*"? Se eu transformo a argila, o barro, a areia da praia e, com isso, faço uma estátua, estarei criando uma obra de arte, transformando a realidade. E o fato de transformar a areia em escultura a mim me transforma em escultor. Agora sou artista. Se organizo os sons que ouço à minha volta ou escuto no meu espírito, e se os ordeno no tempo, escrevo uma partitura; transformo a desordenada realidade sonora da natureza em canção, e o ato de transformá-la, a mim me transforma em compositor.

Se agarro com mão firme as palavras que estão no dicionário ou correm de boca em boca, se as ordeno do jeito que só eu sei, se as manipulo, alongo, encurto, mudo seu sentido; se transformo palavras, significados, invento sintaxes, rimas e ritmos, e escrevo um poema, estarei transformando a realidade das palavras, e o ato de transformá-las e criar um poema a mim me transforma em poeta – aquele que transforma as palavras.

A mesma coisa acontece com o teatro, quando se trata de Teatro do Oprimido, quando o espectador se transforma em *espect-ator*, quando invade a cena e cria imagens ideais do que deseja que venha a ser a sua realidade, quando sonha o seu real possível. O espectador transforma as imagens da sociedade que vê e não ama em imagens que ama e deseja, imagens de uma sociedade justa, convivial.

O Teatro do Oprimido nos liberta a todos, pois somos todos prisioneiros: os sentenciados, prisioneiros do espaço; nós, do tempo.

E o ato de transformar a realidade, mesmo em imagem, é um ato transformador, pois *a imagem do real é real enquanto imagem*! Sendo o teatro a soma de todas as artes, o espectador, invadindo a cena, transforma-se em escultor, em músico, em poeta; entrando em cena, mostrando, em ação, sua vontade, sendo protagonista, o espectador se transforma em cidadão! O sentenciado em homem livre!

Seres humanos, desde que somos concebidos, necessitamos nos expandir, para dentro e para fora. Para fora, buscando um território que seja maior que o volume do nosso corpo – a casa, o jardim. Para dentro, a poesia. Todas as poesias. Para fora, a terra firme, o pão e as flores; para dentro, a sabedoria.

Por isso, todo praticante do Teatro do Oprimido deve praticar todas as artes possíveis, expandir-se em todas as direções.

Como somos artistas, como somos românticos, nós acreditamos naquela frase tão linda do poeta cubano José Marti: "A melhor maneira de se dizer é fazer!" Ainda mais: *ser é fazer*, e *fazer é ser*.

---

[7] Certas tendências da arte contemporânea enfatizam a realidade bruta, não trabalhada, e a cercam de elementos que permitam que seja vista em outro contexto, outro ambiente, outras relações. Um prato de feijão com arroz, em si mesmo, não é arte; iluminado por uma luz violeta, ao lado de uma ratazana azul, morta, em cima de uma toalha verde, pode tornar-se.

Não seremos jamais aquilo que não fizermos: sou padeiro, porque faço pão; não sou astronauta, porque jamais tirei os pés da terra firme. *Quem teme o mundo jamais será cidadão.*

Queremos conquistar identidade e cidadania, porém só seremos cidadãos se formos capazes de intervir na sociedade e transformá-la naquela que desejamos, pois esta que temos não presta. Foi assim que certos hominídeos desceram das árvores e construíram abrigos, contra a opinião de certos hominídeos, pessimistas e derrotistas, que achavam que isto não seria possível e decidiram continuar pendurados pelo rabo aos galhos mais robustos até que a espécie desapareceu. Foi assim que os seres humanos saíram das cavernas e edificaram casas; plantaram sementes e colheram o trigo; moeram o trigo e fizeram o pão. Assim será quando estivermos decididos a construir uma sociedade justa, não predatória: uma sociedade humana – nós nos humanizaremos. Assim será!

Para isso, é preciso sonhar, não o sonho ruim que substitui a realidade, mas o sonho bom que a prepara. Para isso serve o Teatro do Oprimido: para desoprimir. Para isso serve a nossa parceria: para que possamos nos desenvolver como seres humanos, como artistas.

Fazendo arte, estaremos dizendo o que pensamos, inventando a sociedade que queremos, sendo nós mesmos. Cidadãos solidários.

Conjuntos analógicos e conjuntos complementares

Uma teoria para o teatro subjuntivo

A Natureza jamais produz dois seres idênticos: nem dois grãos de areia, nem os fios da minha barba, nem gêmeos univitelinos, nem impressões digitais, nem árvores da floresta, nem galhos e folhas, nem as estrias destas folhas... nada é absolutamente idêntico a nada. Todas as coisas inanimadas e todos os seres vivos são sempre únicos, irrepetíveis, mesmo se clonados.

Para seres semoventes, humanos ou animais, com um mínimo de vida psíquica, seria impossível viver dentro dessa infinita diversidade se não pudessem organizar a sua percepção do mundo e simplificá-la.

Ficaríamos paralisados se tivéssemos que ver e ter consciência de tudo que olhamos; escutar e ter consciência de tudo que ouvimos; tocar e ter consciência de tudo que sentimos, cheiramos e degustamos – tal o acúmulo catastrófico e torrencial das informações recebidas.

Felizmente, a Natureza permite a criação de aparências simples das realidades complexas, por meio da construção de *conjuntos analógicos* e *conjuntos complementares*. Embora simplificações excluam complexidades, outro jeito não há.

Nenhum peixe é absolutamente igual a outro peixe, mas os peixes se assemelham: eis o cardume. Nenhuma rosa é igual à outra rosa, mas as rosas se parecem, vermelhas, brancas ou amarelas: eis o roseiral. Nenhuma cor é homogênea em toda a extensão do objeto colorido, mas pode-se abstrair as diferenças que, ao microscópio, existem, claras e profundas.

Um astronauta disse que a Terra é azul; nós dizemos que a noite é negra, a floresta verde e plúmbeo o céu de chuva... Sabemos que não é bem assim.

Por analogia, podemos perceber e formar *conjuntos homogêneos* que englobam elementos semelhantes, mas não iguais – unicidades – em um todo maior, como o coro de um balé, o coral de uma ópera, um batalhão de soldados ou a farinha de um mesmo saco.

Podemos perceber também *conjuntos heterogêneos* feitos de elementos complementares. Não existem dois rios iguais em seu percurso, mas em todos corre água, no caudaloso Amazonas ou no riacho do Ipiranga; suas margens são diferentes, mas todas oprimem a água que neles corre; as pedras, no leito do rio, são desiguais no peso e na forma, mas parecidas, mesmo quando feitas de matérias diferentes, orgânicas ou minerais.

Margens, águas, pedras, plantas, flores e peixes formam um aglomerado de coisas inanimadas e de seres vivos, heterogêneos, mas que podem ser percebidos como *conjunto*: podemos ver *este rio* sem nos determos em cada um dos elementos únicos que o compõem. Podemos nomear como *rio* todos os outros *conjuntos* que podem ser percebidos como semelhantes a este. Todos os rios têm a identidade dos rios e sabemos de qual acidente geográfico estamos falando, quando falamos do Nilo ou do *Arroyo de la Sierra,*[1] de José Marti.

Podemos perceber a floresta como um *conjunto* de árvores semelhantes, mesmo sabendo que não são iguais; ver o rebanho como *conjunto* de animais da mesma espécie, mesmo tendo cada um o seu feitio, seu focinho e sua fome; podemos ver a multidão como um *conjunto* de seres humanos – embora nenhum deles seja igual a nenhum de nós.

Dessa forma, simplificando a Natureza, podemos viver sem sobressaltos: unicidades podem ser sistematizadas em *conjuntos analógicos* de seres e coisas semelhantes ou em *conjuntos complementares* de coisas e seres dessemelhantes. Nesta simplificação, perde-se a riqueza das diferenças e das identidades únicas que, por infinita, é inacessível.

---

[1] "*El arroyo de la sierra me complace más que el mar*" ("O riacho da montanha me agrada mais que o mar") – versos de *Guantanamera*, poema de José Marti, poeta e revolucionário cubano, herói da guerra de libertação nacional contra os espanhóis.

Esta simplificação, obra do nosso imaginário e não da Natureza que nos ignora, funciona como couraça que não nos permite o acesso ao real.[2]

Para que nos possamos comunicar, estes *conjuntos* devem ser nomeados: nomeamos *montanha* todas as protuberâncias da terra que beijam o céu, mesmo sabendo que nenhuma montanha é igual à outra montanha, nenhuma nuvem igual à outra nuvem, nenhum sonho igual ao meu. Nomeamos *mar* (*mar* de gente entusiasmada pela Cerimônia da Posse, *mar* de flores ao vento, *mar* de ondas raivosas...) todas aglomerações onduladas de água, girassóis ou gente.

Nomear significa tentativa de imobilizar. O *nome* é a fixação, no tempo e no espaço, do que é fluido, do que não pode parar nem ser parado, nem no espaço, nem no tempo.

Tudo é trânsito, mesmo eu, quando me nomeiam Augusto Boal. Qual? Sou quem era antes de escrever esta última linha ou aquele que ainda não escreveu a próxima?

Sou um rio de Crátilo:[3] em mim, correm águas que não corriam e só agora correm; outras correram e jamais voltarão rio acima – esconderam-se no mar, sem olhar para trás.

---

[2] Os *conjuntos* se referem apenas à percepção sensorial do mundo e se organizam em *estruturas* ficcionais, imaginárias, que se constituem por meio da intervenção da palavra e dos símbolos – da palavra gramatical, como léxico, mas, sobretudo, como sintaxe. Estruturas são *conjuntos de conjuntos* inter-relacionados por analogia ou complementaridade: estrutura moral, política, social, familiar, ritual, comportamental etc.
As *estruturas* se sustentam pelas relações de poder, que representam, no campo humano e animal, o mesmo papel das forças do universo (gravitacional, eletromagnética etc.). Todas as relações humanas são estruturadas pelas relações de poder em suas variadas formas – políticas, sociais, psicológicas, culturais, carismáticas, sexuais, etc. – que determinam valores.

[3] Crátilo: discípulo de Heráclito – filósofo grego pré-socrático, século V-VI a. C., que dizia que ninguém pode entrar no mesmo rio duas vezes porque, na segunda, já serão outras águas que por ele estarão passando, já não será o mesmo rio. Crátilo extremava Heráclito, dizendo que ninguém pode atravessar o mesmo rio sequer uma única vez, pois que as águas estarão sempre em movimento: em que água estará entrando?
Eu extremo Crátilo: quem sou eu, aquele que atravessa?

Ninguém pode me ver duas vezes como sou, em cada instante fugaz da minha vida, como fugazes são os instantes e a vida. Jamais serei o mesmo a cada segundo que me foge. Aqueles que me vêem agora jamais serão iguais a si mesmos em dois segundos sucessivos da trajetória dos seus caminhos.

Não sou: estou sendo, caminhante, sou devir. Não estou: vim e vou. Temo: para onde? Escolho, se posso; sigo, se obrigado!

As palavras – os *nomes* – são indispensáveis para que seja possível a troca, o diálogo, porém são *significantes* redutores de *significados*: designam *conjuntos*, mas excluem as unicidades, que são a única realidade objetiva. Os negros e os brancos, os homens e as mulheres, o proletariado e o campesinato... nada disto existe. São, mas não existem. Existe este negro e aquela mulher, este branco e aquele homem, esta camponesa e aquele operário e, mesmo assim, em trânsito, em devir, em tornar-se, em vir a ser e em deixar de ser.

As palavras, quando pronunciadas pelo emissor, são significantes com significados ricos das experiências deste emissor, das suas memórias e imaginações; no trânsito, estes significantes mudam seus significados, como caminhão que, de uma cidade a outra, troca sua carga: ao chegar ao receptor, as palavras estarão carregadas das experiências deste e não daquele.[4]

Para que cheguemos ao Uno, alguma outra mediação se torna necessária para evitarmos as imprecisões de darmos o mesmo nome, *boi*, a todos os bois da boiada, pois este gado é feito de unicidades bovinas irrepetíveis, não de massa açougueira. Cada boi tem a sua personalidade própria: é Uno. A boiada é uma sinergia.

Palavras são obra e instrumento da razão: temos que transcendê-las e buscar formas de comunicação que não sejam apenas racionais, mas também sensoriais – comunicações estéticas. Atenção: esta transcendência estética da Razão é a razão do teatro e de todas as artes.

Não podemos divorciar razão e sentimento, idéia e forma. São sólidos casais, mesmo quando às cabeçadas e às turras.

O artista é aquele que, como qualquer um de nós, é capaz de ver *conjuntos* onde analogias ou complementaridades unificam desiguais; por isto, pode viver em sociedade. Porém, ao não se deter diante da visão conjuntiva que usamos para perceber a realidade, por meio dos *conjuntos analógicos* ou *complementares*, ou para nos comunicarmos verbalmente, por meio das palavras, o artista avança, penetra no real e revela, em seu fazer e na obra feita, percepções e aspectos únicos desta realidade encouraçada: percebe e revela unicidades escondidas pela simplificação da linguagem que as nomeia e pelos sentidos que as agrupam, sem percebê-las. O artista penetra na unicidade do ser,[5] como se buscasse o seu complemento ou a sua identidade na alteridade: o Uno busca o Uno, busca a si mesmo no Outro.[6]

Essa dinâmica percepção não se congela nunca, nem se imobiliza, mas se intensifica ou diminui de intensidade, sempre. Tanto a percepção do artista ao perceber a coisa como a do espectador ao fruí-la, ou a do amante ao amar. Amores se conquistam e se perdem, ao sabor da vida... e do domínio que, sobre ela, possamos alcançar. Como a Arte, que não é nunca a mesma.

---

[4] Os significados dos significantes (que são as palavras) são menos importantes do que o significado de *significar*: quando significo algo a alguém, além dos significantes (as palavras) que pronuncio, uso meu rosto, minha voz, meu corpo: este conjunto de significantes integra o meu *significar* que não está presente em nenhum dos elementos que o compõem – apenas no *conjunto* de todos eles. Os *conjuntos* possuem qualidades de que suas partes carecem.

[5] Ao encontrar o Ser em sua unicidade – o artista, ao produzir sua obra; o espectador, ao fruí-la; ou o amante, ao amar –, defrontam-se com o Infinito. O objeto do amor é sempre Uno, porém toda Unicidade é um *conjunto*, como veremos mais adiante: aí reside o Infinito, que é o encontro impossível em que cada Unicidade é um novo Universo.
Algumas formas dessas estruturas psicológicas genericamente chamadas de *loucura* fazem quase o mesmo: desintegram os conjuntos e se perdem, desesperados, na percepção de cada um dos seres e coisas que os compõem, sem que sejam capazes de formar novos *conjuntos*. Ou formam *conjuntos* de autonomia própria, que não são referenciáveis nem ao real nem à nossa percepção coletiva.

[6] Nessa busca encontra o Uno ou a *maneira* una de criar novos *conjuntos* que só o artista pôde perceber – à moda do *louco* – mas que podemos todos, por intermédio da sua arte, fruir. E nela nos encontramos a nós mesmos, como Fernando Pessoa: "Ninguém a outro ama, senão que ama o que de si há nele, ou é suposto!"

Embora apenas algumas pessoas sejam *nomeadas* com o adjetivo de *artistas*, todo ser humano é, substantivamente, artista. Todos possuímos, em maior ou menor grau, a capacidade de penetrar em unicidades, fazendo arte ou amor. Somos capazes de encontrar o Uno.

Arte é amor. A pessoa amada é o ser único, descoberto pelo amante e só por ele: amando, nós a vemos e sentimos como insubstituível, irreproduzível. O amor é uma experiência estética, é obra do imaginário: amar é Arte, e arte é Amor. Estes dois processos – amar e perceber esteticamente a unicidade de outro ser – vivo ou coisa – são absolutamente idênticos. Mais: são a mesma coisa.[30]

Sendo idênticos, no amor como na arte, a nossa percepção do outro ou da coisa não se congela nem se imobiliza: o amor é fluxo de corrente alternada – como pode ser a eletricidade e são as marés, porém sem a garantia dos ritmos constantes –, nunca igual a si mesmo, sempre ao sabor de constante variação.

É verdade que existem amores eternos e obras de arte perenes, mas nem a pessoa amada e nem a obra admirada são admiradas e amadas com a mesma intensidade constante. No amor e na arte, a única constante é a inconstância.

O amor não oferece nenhuma garantia de estabilidade, como sabemos e temos provado. Da mesma forma que devemos cultivar a Arte com amor, o cultivo do amor é uma arte.

Para encontrar o acesso a essas realidades últimas e únicas, existem os artistas, cujas atividades estéticas – isto é, sensoriais – surpreendem as unicidades e permitem conhecer a verdadeira realidade, única. Na Arte, como processo, e na obra de arte, como coisa acabada, o ser humano entra em contato com o real.

---

[7] Da mesma forma que o amor não é "...imortal, posto que é chama..." (Vinícius de Moraes), também a fruição da obra de arte não é a mesma a cada vez que com ela nos encontramos. Podemos descobri-la a cada vez ou, para sempre, perdê-la.

Neste sentido, a Arte é uma forma especial de conhecimento, não científica, subjetiva, sensorial; não é melhor que outras, mas é única. O artista, no exercício da sua arte, viaja além das aparências do real e penetra nas unicidades escondidas pelos *conjuntos*;[8] na *obra de arte*, sintetiza sua viagem ao âmago do real e cria um novo *conjunto*, a obra, que revela o Uno descoberto neste mergulho – este, por analogia, nos remete a nós mesmos.

Quando escuto os primeiros severos acordes da *Quinta Sinfonia* de Beethoven, a trêmula ária *Voi que sapete*, do Querubim mozarteano, ou a triste *Donna traviata* verdiana, em cada caso são acordes únicos que escuto, na anárquica infinitude dos sons e ruídos que explodem à minha volta. Alguma coisa única, escondida em algum único lugar de mim, desperta e vibra, e me faz vibrar, como um todo, como ser humano – isto é a Arte.

Vibramos como artistas ouvindo acordes únicos, estruturados de maneira única. Por meio da unicidade chega-se, por analogia, a um novo *conjunto* imaginário – o daquelas pessoas que alguma identidade não racional, mas racionalizável, sentem com tais acordes, com o sorriso da Gioconda ou com a Vênus que, necessariamente, não pode ter braços. O *eu* se transforma em *nós*. Em nós, *descobrimos a descoberta*, aquela que fez o artista. Quando somos capazes de dizer *nós*, descobrimos o nosso verdadeiro *eu*.

Metaforicamente, sou sons e formas, sons e cores, sou Wagner e Velásquez... mesmo que jamais tenha cantado como Valquíria, mesmo que jamais tenha pintado bêbados ou meninas.

A Arte redescobre e reinventa a realidade a partir de uma perspectiva singular: a do artista, que é único, como é única a sua relação com o real e o seu caminho de ver, do qual nasce a obra de arte. A realidade, tal como é vista pelo artista, só pode ser observada a partir da sua obra, também única.[9]

---

[8] A árvore não deve esconder a floresta, como disse o poeta, mas a floresta também não tem o direito de esconder cada árvore que nela se perde; nem cada arbusto, nem cada ramo de flores, nem cada pétala de cada flor.

O cientista faz o mesmo, porém de uma perspectiva anônima que pertence a todos e não depende da individualidade do solitário cientista. O Teorema de Pitágoras revela que, em um triângulo retângulo, o quadrado da hipotenusa é sempre igual à soma dos quadrados dos catetos, e isto acontece em qualquer país, a qualquer hora do dia ou da noite, seja lá quem for o desenhista do triângulo. Newton jurou que a matéria atrai a matéria na razão direta das massas e inversa do quadrado das distâncias, e isto é verdade em qualquer estação do ano, chova ou faça sol: as maçãs vão continuar caindo nas nossas cabeças.

A Ciência é uma Arte, mas Arte não é Ciência. A Arte não dá conta de toda a realidade verdadeira, mas é uma verdadeira realidade.

Na *educação estética do oprimido*, quando, em cada indivíduo, são ativados os neurônios da percepção sensorial – células do sistema nervoso –, estes neurônios não ficam lotados, de barriga cheia, como *bytes* de um computador, armazenando informações. Eles não se esgotam nem se repletam: *o saber não ocupa espaço*, diz a sabedoria popular! Ao contrário dos *bytes*, os neurônios estimulados se tornam cada vez mais capazes de receber e transmitir mais mensagens simultâneas, enriquecendo suas funções e estimulando neurônios vizinhos para que entrem em ação.

As *sinapses* são os pontos de encontro entre os neuritos – prolongações, como se fossem braços suaves que se abraçam entre si e que outras células também abraçam – de um neurônio com os de outro neurônio, ou outras células. Sinapses são superfícies por onde circula a informação – a imagem, o som, a palavra, o prazer e a dor, a lembrança... – por meio de processos químicos e/ou estímulos elétricos, ou por um que se transforma noutro. As sinapses se multiplicam e se diversificam, na medida em que são estimuladas.[10]

Quanto mais conhecemos, mais cresce nossa capacidade de conhecer. Quanto mais me ponho a pintar, mais invento como usar pincéis, como se fosse pintor. Quanto mais me ponho a cantar, mais conheço a extensão da minha voz, como se fosse cantor. Quanto mais fizer dançar minhas palavras, mais aprendo a amá-las, como poeta. Fazendo, serei pintor, poeta e cantor. Sou.

O saber, o conhecer e o experimentar expandem a minha capacidade de conhecer, saber e aprender. Expandem além da minha busca e me fazem encontrar o que nem sequer procuro. "Não busco: encontro!" – disse Picasso. Nós também, se nos dedicarmos a ver o que olhamos, ouvir o que escutamos, sentir o que tocamos, escrever o que pensamos.

***

Se os jovens de um educandário judicial têm o tempo livre, não podem ser confinados inativos, sob pena de serem embalsamados em vida. Seus neurônios devem ser estimulados e não postos a dormir. Neurônios não podem ser encarcerados nas jaulas da inatividade.

---

[9] Quando, por meio do amor ou da Arte, penetramos na unicidade de um ser, penetramos no *Infinito*. Seria tolo imaginar que o *Infinito* é apenas *infinito para fora e para longe*... Se é verdade que o *Infinito* é ou existe, não pode tampouco ter limites *para dentro*: o *Infinito* não é apenas *Infinito* para além das estrelas e das galáxias, mas também para dentro de cada átomo do nosso corpo. O infinitamente grande é exatamente igual ao infinitamente pequeno. O *Infinito* destrói os conceitos de grande e pequeno, longe e perto. Tudo está muito perto, porque tudo é muito longe, e é pequeno por ser tão grande.
Em cada fio dos meus cabelos existem trilhões de vias-lácteas e de sistemas planetários, objetos siderais atraídos por vorazes buracos negros. Não podemos cair no mesmo erro que Parmênides (515 a. C. - ?), o filósofo grego que afirmava que o Universo era infinito em todas as direções e, portanto, teria um ponto de partida, e seria esférico... Ora, se começava em um ponto determinado e tinha uma forma precisa – a esfera – seria finito, pois a forma é o limite do Ser com o Não-Ser e, como sabemos, o Não-Ser não é... Não é mesmo?
Toda unidade é múltipla, em todos os sentidos e em todas as direções – isto é o *Infinito*. Os *conjuntos* conjugam *unicidades*, mas cada *unicidade* é um *conjunto*: cada á-tomo (o in-divisível) divide-se em prótons, nêutrons, elétrons etc. Cada próton... O Infinito é a vertigem do pensamento!

[10] A extrema delicadeza e a complexidade das células chamadas neurônios obrigaram a Natureza a fazer uma exceção curiosa: todos os demais ossos do nosso corpo estão dentro do próprio corpo e lhe dão sustentabilidade; na cabeça, porém, a ossatura envolve o cérebro e lhe dá proteção. Alguma coisa de muito importante deve haver lá dentro.

Não pode existir, nesse infernal Nirvana que são as prisões e os educandários judiciais, a hedionda *pena de imobilismo*, ausente do Código Penal e do Estatuto da Criança e do Adolescente.

A vida humana implica em atividades incessantes, mesmo durante o sono: nenhum de nós pode parar de respirar, nem pode o nosso coração cessar suas batidas. O sangue circula em nosso corpo, dia e noite, sem descanso; se, pela doença, em alguma artéria ou veia deixa de circular, sobrevém a necrosante gangrena.

Da mesma forma, não podemos parar de sentir e de pensar, mesmo no sono mais fundo: a gangrena espreita! Sonhamos, e os sonhos nos lembram de que estamos vivos, mesmo dormindo!

Essas atividades sensoriais e psíquicas exigem o relacionamento com o mundo exterior. Se o jovem em conflito com a lei, diante de si nada mais vê do que uma parede branca manchada de sangue, terá as sensações de uma parede desta cor, de antigo sangue manchada. Se nenhuma atividade ou idéia inteligente lhe é oferecida, estará condenado ao rodamoinho das idéias obsedantes e obcecantes que circulam em suas cabeças e à sua volta.

A *educação estética* que propomos, no quadro do Teatro do Oprimido, sobretudo na nossa atual experiência com o DEGASE,[11] é essencial, na medida em que produz uma nova forma de ver a realidade emocional, sensitiva e intelectual daqueles que, neste processo, se engajam.

Esta é a forma mais natural de aprendizado e a mais arcaica, pois a criança aprende a viver por meio do teatro, brincando, interpretando personagens. Os jogos teatrais sintetizam as antitéticas disciplina e liberdade – todo jogo tem regras claras que devem ser obedecidas; mas, mesmo obedecendo a regras, a invenção é livre, a criação necessária, e a inteligência pode e deve ser exercida.

---

[11] Instituição do governo estadual que, no Rio de Janeiro, se ocupa de fazer cumprir as determinações judiciais referentes a indivíduos menores de 18 anos em conflito com a lei.

Todo jogo é um aprendizado de vida; todo jogo teatral, um aprendizado de vida social. E os jogos do Teatro do Oprimido, um aprendizado de cidadania.

Como disse um camponês do MST: "O Teatro do Oprimido é maravilhoso, porque permite que a gente aprenda tudo aquilo que já sabia!"

Aprende, esteticamente – amplia o conhecer e lança o conhecedor em busca de novos conheceres.

Aprendemos a aprender!

***

Os *jovens em conflito com a lei*, na sua grande maioria, fizeram parte – ou foram usados –, ainda que de uma forma subordinada e sem nenhum poder de decisão, de um ou de outro comando do tráfico de drogas e, em alguns casos, continuam estas pertenças no confinamento, separados em espaços prisionais. Temos que compreender que estes jovens viveram em *falsa liberdade* dentro do duramente estruturado mundo moral imperativo do tráfico, que já cerceava suas possibilidades de escolha e determinava o seu futuro.

Sua percepção do mundo e dos valores deste mundo era intransitiva e inquestionável: tudo era assim e assim tinha que ser. *Walkie-talkie* sem *over*, sem *câmbio*: mão única! O jovem recebia mensagens e informações, recebia ordens peremptórias e tinha que obedecer – tinha que aceitar *a vida como ela é*: aquela que o tráfico queria que fosse. Exatamente o contrário do que faz o Teatro do Oprimido, que propõe o conhecimento e a escolha.

No educandário, presídio, reformatório ou seja qual for o seu nome de batismo, esta visão do mundo apenas se confirma: na maioria dos casos, aí o jovem encontra a mesma violência, o mesmo autoritarismo, a mesma imperatividade: abaixa a cabeça e leva pancada.[12] No entanto, a função destas instituições deveria ser o contrário; sua vocação é a escola, o ensino, o aprendizado. O jovem recebeu uma *pena judicial*: foi condenado ao cerceamento da sua liberdade no espaço. Aqui, recebe a *pena carcerária*: é condenado à desestruturação do seu tempo, no qual, teoricamente, seria livre, e que deveria ser usado para o seu crescimento intelectual, artístico, humano.

---

[12] Um funcionário, quando aplica castigos corporais aos jovens, como costuma acontecer, viola o mesmo Código Penal que estes jovens violaram, viola a Declaração Universal dos Direitos Humanos e a Constituição do país, que não permitem castigos corporais, cruéis ou degradantes: aqueles que assim se degradam – degradando, ofendendo física e moralmente aqueles a quem devia proteger – que autoridade podem ter para exercerem a sua autoridade?

Temos que ampliar nosso método de trabalho, que tem sido predominantemente teatral: temos que imaginar um Projeto de Educação Estética do Oprimido que inclua a ativação de neurônios sensoriais por meio do ensino *subjuntivo* das artes plásticas – olhar e ver – e da música – ouvir e escutar. E da palavra: dizer!

O estímulo neurônico que se faz em uma área cerebral é extensivo a todas as áreas circunvizinhas, não se restringe apenas àquelas diretamente ativadas: os acordes de violão desenvolvem potencialidades visuais e não apenas auditivas. Campeões de xadrez estudam música clássica para melhor imaginarem criativas estratégias.

Os neurônios do cérebro são as mais importantes células de todo o sistema nervoso e de todas as células humanas, segundo a hipótese de que, neles, acontece a coexistência dos sentidos com a razão, das sensações com o pensamento, do concreto com o abstrato: são dialógicos e dialéticos. São *neurônios estéticos*, no sentido de que a percepção estética incorpora a razão e a emoção, e não apenas as sensações![13]

Da mesma forma que o esporte expande as possibilidades do corpo, a Arte expande as do espírito.

---

[13] Os neurônios que me permitem mover o dedão do pé, estes são bem mais simples. Lula perdeu o dedo mindinho da mão esquerda, mas foi eleito presidente da República, e passa bem; Roosevelt, já presidente, perdeu a capacidade motora de suas pernas, mas continuou dirigindo o seu país; o cientista Stephen Hawking, mesmo totalmente imobilizado em uma cadeira de rodas, continua escrevendo seus livros. Mas, se algum deles tivesse perdido um pedacinho de cérebro, como alguns presidentes famosos que nós conhecemos, o mundo estaria à beira de uma catástrofe, como de fato está.

As sementes deste *projeto estético* já estão no próprio *arsenal* do Teatro do Oprimido – as *técnicas e os jogos de imagem* já são artes plásticas –, falta extrapolá-las para a obra de arte concreta; as *técnicas e os jogos de ritmos* já são música – falta transformá-los em canções e sinfonias; as improvisações já produzem literatura – falta concretizá-la em poemas e narrativas.

Atenção: não se trata de ensinar solfejo e canto orfeônico aos jovens, nem obrigá-los, empertigados, a cantar a segunda parte do Hino Nacional, como fui eu martirizado na minha infância, mas sim de desenvolver a musicalidade que já possuem. Não se trata de organizar um *Curso Supletivo de Arte* que venha remediar carências da infância. Não se trata de ensinar desenho, cor e traço para que desenhem estátuas gregas ou modelos nus, como na faculdade, mas sim de ajudá-los a ampliar suas próprias sensibilidades, suas já existentes tendências e seus embrionários conhecimentos.[14]

Buscamos o Belo, como qualquer artista. O Belo de Hegel: o luzir da verdade por intermédio dos meios sensoriais. A verdade que se esconde atrás das aparências. Buscamos a Cultura, não para apenas compreender e fruir a cultura alheia – isto é, a erudição, que é o conhecimento de outras culturas! –, mas sim para desenvolver a nossa própria cultura.

---

[14] Quando o CTO começou suas atividades no Rio de Janeiro, em 1986, em comunidades pobres, eram poucas – se é que existiam – as ONGs que se dedicavam a tarefas similares às nossas: hoje são muitas, e muitas são as que se dedicam a realizar, nas favelas e nos morros, programas artísticos semelhantes aos que já existem para a classe média, em que abundam cursos e estúdios que dizem preparar atores e bailarinos para a TV, vídeo e cinema. São comuns as reportagens jornalísticas sobre jovens de excepcional talento, revelados nos morros, que vão fazer carreira nas telenovelas, em geral em papéis de criados, marginais ou motoristas, ou de jovens bailarinos selecionados para continuar seus estudos em Nova York e até no Bolshoi de Moscou. Isto tem acontecido, é ótimo que aconteça, porém *não é nossa função, nem faz parte dos nossos objetivos*.

Esta aplicação mecânica, em comunidades pobres, dos mesmos programas e métodos que são utilizados pelas classes média e alta, traz no seu bojo a mesma ideologia competitiva e o mesmo elogio ao mais capaz, ao excepcional: a ideologia do primeiro lugar, do campeão.

Nossa função, bem ao contrário, é preparar os participantes dos nossos grupos para serem *multiplicadores de arte*, segundo a nossa máxima de que "só aprende quem ensina!", levando em conta que nosso objetivo é *atingir todo o tecido social* e não apenas revelar talentos excepcionais.

Buscamos o Belo que se esconde no coração de cada cidadão, pois cada cidadão é um artista.

É importante para todos os jovens – em conflito com a lei ou em sadia convivência com ela – o conhecimento da cultura de outros povos e de outras épocas, ou de estruturas artísticas completas e bem-acabadas, mesmo quando muito afastadas de si. Moças e moços de uma comunidade pobre que aprendam a dançar valsa com rigor austríaco ou minueto com elegância francesa, algo aprendem e são esteticamente estimulados, mesmo que a "nobreza e o equilíbrio dos movimentos"[15] desta dança nada tenham a ver com as suas vidas cotidianas. Se, fielmente, encenam uma peça de Molière ou, com igual fidelidade, tocam um Noturno de Chopin, claro que isto só poderá ampliar os horizontes da sua percepção – este aprendizado é maravilhoso.

Temos que compreender, no entanto, que nenhuma *estrutura* de dança, música ou teatro é inocente ou vazia: todas contém uma visão do mundo que, por meio da forma artística, é assimilada e incorporada por quem as pratica.

Camponeses europeus não dançavam valsas nem minuetos, que só eram compatíveis com o lazer dos ricos. É ótimo que saibamos dançar minuetos e valsas, e melhor ainda que descubramos a dança que o nosso corpo é capaz de criar.[16]

Se não criarmos a nossa própria cultura, seremos obedientes e servis a outras culturas. Se criarmos a nossa, as outras culturas só poderão alargar o nosso conhecimento e a nossa sensibilidade.

---

[15] Definição do Aurélio.

[16] Julián Boal, em seu ensaio "A dança do trabalho", cita pesquisadores que mostram que os movimentos realizados durante o trabalho foram, em muitos casos, a origem de danças mundialmente conhecidas, como a claquete, que vem do som dos passos dos escravos norte-americanos, quando passeavam no chão de madeira das casas dos seus senhores, calçando sapatos com ruidosas "ferradurinhas", ou os graciosos movimentos helicoidais das mãos das bailarinas andaluzas dançando *flamenco*, originados nos movimentos de colher os frutos das árvores.

Tudo é uma questão de equilíbrio e de personalidade. O fato de ser quem sou – se sei quem sou! – não me impede de admirar quem são os outros e o que fazem. Se não sei quem sou... serei cópia.

A *Educação Estética do Oprimido* é uma proposta que trata de ajudar esses jovens – ou adultos – *a descobrir a Arte descobrindo a sua arte e, nela, se descobrindo; a descobrir o mundo descobrindo o seu mundo e, nele, se descobrindo.*

O teatro, usualmente, conjuga a realidade no tempo *presente* do *modo indicativo*: "Eu faço!" A TV, no *modo imperativo*: "Faça!" No Teatro do Oprimido, a realidade é conjugada no *modo subjuntivo*, em dois tempos: no tempo *pretérito imperfeito* ("...se eu fizesse?") ou *futuro* ("...se eu fizer?"). No trabalho com os jovens, mais do que nunca, temos que ser *subjuntivos*. Tudo será "se".

Subjuntivo – eis a palavra! O Teatro Subjuntivo – já na própria construção dos *modelos*,[17] que prepara o Teatro-Fórum (que já é, por natureza, subjuntivo ao propor alternativas) – deve ser acompanhado pelo *Teatro Legislativo*[18] para que se extrapolem em leis, ações gerais ou atos localizados as conclusões e os conhecimentos adquiridos durante o trabalho teatral.

O *Teatro Subjuntivo* é a extensão – à própria construção do *modelo* – da dúvida, da comparação, da pluralidade de possibilidades de vida e de sociedade, da variedade de comportamentos e de caracterizações psicológicas.

É necessário ajudar os jovens para que construam, esteticamente, o mundo ético no qual vivem e para criar imagens que o corporifiquem, para que possamos melhor entendê-lo e, depois, deixando-o cuidadosamente de lado, construir – sempre com estes mesmos jovens e não em lugar deles – outros mundos éticos *subjuntivos* – "... *e se?*" –, procurando igualmente entendê-los e compará-los com o triste mundo real onde habitam.

---

[17] Modelo – uma cena ou peça que serve de base para a discussão teatral, em que os *spect-atores* entram em cena, substituindo o protagonista, ensaiam alternativas à sua situação de opressão, intervêm com a originalidade do seu pensamento e da sua sensibilidade e utilizam o mesmo *espaço estético* (palco, arena, picadeiro, espaço em uma rua ou praça) e a mesma linguagem teatral que usam os atores. A esta forma de debate teatral dá-se o nome de *Teatro-Fórum*, uma das partes do Teatro do Oprimido.

[18] Teatro Legislativo – forma do Teatro do Oprimido que busca inscrever na lei os desejos da população organizada. Livro de Augusto Boal editado pela Civilização Brasileira: *Teatro legislativo*.

O *Teatro Subjuntivo* subjuntivisa todo o processo teatral e não apenas o Fórum.

Vamos, sim, encontrar obstáculos. Um deles – e não o menor – consiste no fato de que é essencial ao método do Teatro do Oprimido a busca serena, sem pressa e sem atropelos: para nós, é importante que cada pessoa amadureça seguindo o seu próprio ritmo, segundo suas próprias possibilidades, necessidades e desejos. Não temos uma política de resultados que quantifique, sistematize e enumere conquistas e transformações pessoais e sociais. Não temos uma política de eventos, a não ser circunstanciais e como apêndices do nosso verdadeiro trabalho.

Por outro lado, é natural que os patrocinadores de qualquer projeto cultural queiram ver resultados em curto prazo, quantificá-los de forma objetiva, se possível em números, para avaliarem melhor a relação custo-benefício. Isto tanto acontece com o financiamento governamental, como quando os projetos são patrocinados pela iniciativa privada.

Pelo terceiro lado, nossa indignação com as precárias condições que temos observado nos *educandários* nos incita a tentar uma ação rápida, urgente, direta. Queremos mudar tudo, já! Intervenção Shazan!

Infelizmente, não somos *super-homens* nem *mulheres-maravilha* capazes de resolver todos os problemas e aplacar todas as ansiedades, saciando todas as sedes! Que pena... Mas podemos tentar ou, pelo menos, ir até um pouco além do nosso real poder.

Não é o que dizemos sempre, que todos nós somos mais e melhores do que pensamos ser? Então?

Sejamos otimistas.

Jovens em conflito com a lei e... consigo mesmos!

Começamos, em janeiro de 2003, um trabalho articulado com outros educadores que deve durar três anos, durante os quais estaremos fazendo teatro com *jovens em conflito com a lei*, antes chamados de *jovens infratores*[1] – ou pior: delinqüentes.

Esta mudança nomenclatural é curiosa: se são infratores, isto significa que a lei está certa e eles cometeram transgressões puníveis; se estão em conflito com a lei, a lei pode ter sua parcela de culpa neste conflito.

Este é o nosso novo desafio: descobrir as causas profundas, além das aparências dos autos policiais, dos visíveis conflitos do jovem: com a lei, com a sociedade e... consigo mesmo. Como fazê-lo?

Temos um método de trabalho, o Teatro do Oprimido, cuja atividade artístico-pedagógica se fundamenta em cinco postulados essenciais que revelam a sua filosofia humanística:

1 - Trabalhamos com os *oprimidos* – cidadãos aos quais se subtraiu o direito à palavra, ao diálogo, ao seu território, à sua livre expressão,

---

[1] Mudança de cena, nome deste projeto, tem múltiplos parceiros – o People's Palace Projects, da University of London, dirigido por Paul Heritage, coordena estruturalmente as suas diversas atividades, realiza parte do trabalho pedagógico com os seus próprios educadores, financia o projeto, e foi a origem desta inquietação; o CESEC, dirigido por Julita Lemgruber, faz os estudos sociológicos pertinentes; a Fundação do Jovem Cidadão tem a função de analisar os resultados deste trabalho; o CTO - Centro do Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, por mim dirigido, atua com a sua metodologia teatral específica. Este texto se refere unicamente à nossa própria experiência com o TO. Todos estes parceiros estão relacionados ao DEGASE, sistema que cuida dos jovens em estabelecimentos judiciais. Para esse projeto, cada organização traz a sua metodologia. São semelhantes nossos objetivos e diferenciados nossos métodos. O trabalho em conjunto é possível porque temos, todos, uma visão humanística da sociedade: queremos humanizar a humanidade.

à sua liberdade de escolha –, com os quais nós nos identificamos, sentimos analogia ou intensa solidariedade.

2 - Queremos ajudá-los a recuperar a linguagem teatral, linguagem humana por excelência, geralmente perdida após a infância. Buscamos a difusão do nosso método estético entre todos os oprimidos, buscamos a *multiplicação* e não o limitado consumo individual.

3 - Queremos ajudá-los para que se transformem de espectadores passivos, na vida e no teatro, em protagonistas, no teatro e na vida.

4 - No presente, o TO ajuda seus praticantes a analisar o passado, em linguagem teatral, para que possam inventar o futuro. O TO busca transformar a realidade e não apenas compreendê-la e, resmungando, lamentá-la.

5 - Desejamos promover a *educação estética dos oprimidos*, pois *o ato de transformar é transformador*: desejamos desenvolver as capacidades artísticas e estéticas dos participantes, inclusive e além das artes teatrais, além da obra de arte.

Nossa primeira tarefa, ao iniciarmos um novo trabalho com um novo grupo, consiste em identificar oprimidos e opressores, para que se possa organizar um sistema estrutural de conflitos teatrais que reflita a verdade de cada situação, sem *parti-pris*. No caso do DEGASE, os oprimidos que nos interessam – em primeiro lugar, mas não exclusivamente – são os jovens, os mais despossuídos se levarmos em conta as condições de quase impotência em que se encontram.

Onde estarão seus opressores? Entre os próprios jovens? Nas lutas de bandos? Preconceitos? Humilhações? Tráfico? Ou serão seus opressores os funcionários chamados de *repressores*, em contraposição aos *socioeducativos*? Ou opressivos serão os rituais de cada unidade? Ou a escassez das visitas familiares, que rompe elos do jovem com o *mundo livre*?

Seu extremo cansaço é típico da ausência de atividades físicas e intelectuais e do imobilismo a que são forçados – contrário a toda idéia de reeducação, recomeço.

O imobilismo prolongado destrói a massa muscular e reduz a atividade psíquica. Os jovens são imobilizados na faixa etária em que

mais necessitam de movimento, em que as atividades física e intelectual não servem apenas à manutenção da personalidade e do corpo, mas à sua formação e expansão.

A ausência de atividades físicas e intelectuais deforma e atrofia. O *castigo do imobilismo*, que representa uma *pena carcerária* adicionada à *pena judicial*, vai marcá-los para o resto da vida.

Temos a obrigação de examinar a estrutura judicial com a qual estão em conflito. Em nosso vasto país, alguns juízes, afogados em montanhas de processos, ditam sentenças que devem ser cumpridas em unidades que o próprio juiz desconhece, o que significa desconhecer o alcance da sentença que profere. Como se um médico receitasse remédio sem saber a composição química do medicamento ou a natureza da doença, conhecendo apenas seus sintomas. Justiça às cegas, no sentido mais literal do termo.

Ou estarão as opressões juvenis nas delegacias, na instrução dos processos, na burocracia e nos ouvidos moucos? Na ideologia de confinamento?

Sendo vasta a área da nossa atividade, nosso trabalho – para que seja útil e válido, para que produza o diálogo pedagógico e não o enfrentamento hostil, para que não se parcializem nossas conclusões – deve incluir todos os integrantes do Sistema. Todos devem ser por ele beneficiados: não podemos trabalhar apenas com os jovens, mas com todos.

O Teatro do Oprimido é o teatro da confrontação, livre e democrática, de ações, idéias e propostas: é necessário trabalharmos com pessoas livres e conscientes, capazes de externar seus desejos. Mas... como introduzir a liberdade dentro dos muros da prisão?

Cada uma das pessoas com as quais trabalhamos *deve ser vista como única – é única!* Cada individualidade deve ser revelada, estimulada e respeitada, sejam quais forem as características que a singularizam. Diante de cada idéia, cada cena, cada acontecer, devemos mostrar *respeito, admiração, espanto e surpresa*.

Todas as idéias que rolam sem reflexão são clichês, tanto mais nefastos quanto mais vazios de sentido ou razão. A ideologia prevalecente neste Sistema não é um conjunto de valores nos quais cada indivíduo acredita depois de séria reflexão: são lugares-comuns impostos, valores não analisados, que passam de cabeça em cabeça, anestesiando inteligências. Não houve confronto de pensamentos contraditórios, nem decisões: houve aceitação, às vezes, imposta pelo medo de discordar ou pela incapacidade de criar.

É preciso que mostremos que cada indivíduo, seja qual for sua função dentro desse Sistema, é capaz de pensar alternativas para cada ato que pratica, cada hábito não questionado, cada frase mecanicamente repetida.

Cada jovem é diferente e único; temos que reconhecê-lo na sua *unicidade:* este é o primeiro passo para a afirmação da sua *liberdade prisioneira.* Cada funcionário tem suas necessidades salariais, familiares, profissionais. Temos que compreendê-las e ajudá-los a expressá-las.

Um presidiário escreveu em seu poema: "Eu sou livre na prisão!" Usou o verbo *ser* e o pronome pessoal *eu*. Nossos interlocutores devem ser capazes de dizer: "Eu sou, eu penso, eu preciso, eu quero, eu faço!" – acreditando no que dizem.

Cada ser humano é insubstituível. Temos que descobrir esta insubstituibilidade de cada um dos nossos parceiros. Sempre com *respeito, surpresa, admiração* e *espanto.*

Não podemos, *a priori*, condenar ninguém, muito menos os jovens *em conflito com a lei,* porque temos que julgar, primeiro, a estrutura social em que foi criado e a lei que lhe é imposta.[2]

Afirmações categóricas do tipo "*isso não se faz!*" reproduzem o autoritarismo ao qual o jovem está habituado e provoca distanciamento. Mesmo que seja verdade o que dizemos, a forma de dizer é essencial. Perguntas do tipo "*...e além disso, o que poderia ter sido feito?*" ou "*você acha mesmo que não haveria outra solução?*" abrem leques de possibilidades para que uma nova escolha seja feita. Abrem olhos!

Se nós temos tanta certeza do que pensamos, por que não haveríamos de ter confiança no nosso poder de convencimento? Se temos tanta certeza no poder criador da dúvida, por que só deveríamos oferecer certezas?

Claro que temos que impor limites, mas de forma interrogativa: "*Será mesmo assim? E se fosse o contrário?*" À ditadura do mundo do tráfico, doente, não podemos contrapor a ditadura do mundo sadio que nós, supostamente, representamos. Ao modo *imperativo,* devemos contrapor o modo *subjuntivo* e não uma outra ordem definitiva, imperial.

Jovens delinqüentes deveriam, em uma sociedade sadia, ser curiosas exceções – no Brasil, país da injustiça, são a regra.

Disse um jornal nova-iorquino que os EUA terão, dentro de 30 anos – a continuar a progressão geométrica do número de presos e prisões –, mais gente dentro das grades do que fora delas. No Brasil, se não for mudado seu rumo, neste mesmo período trintenário as mulheres das comunidades pobres já serão convidadas a parir dentro das casas de reclusão, em berços gradeados e com mamadeiras algemadas, por motivo de segurança.

Situações novas estão à nossa frente. Estamos habituados a trabalhar com núcleos de conflito em que oprimido e opressor dispõem de forças díspares, mas dentro de limites onde o enfrentamento é possível.[3] No DEGASE, temos uma equação na qual um dos termos é todo-poderoso e, no outro, a imensa força é apenas interior: força de vontade e de invenção.

---

[2] Em um dos piores reformatórios judiciais do Rio de Janeiro, um funcionário, para mostrar a natureza e enfatizar a periculosidade do seu trabalho, disse: "Esses rapazes são o lixo da sociedade!" Engano seu. Os jovens não são lixo: são a lixeira sobre a qual a sociedade joga seu lixo moral.
Usando essa expressão tristemente comum, aquele funcionário continuou afirmando que se sentia orgulhoso em trabalhar em uma atividade tão penosa como necessária, e humilhado por fazer um trabalho que poucos gostariam de fazer e que era tão desprezado. Humilhado pelo olhar "dos outros". Temos que valorizar esse trabalho e esse trabalhador, não nas suas atividades repressoras, mas nas suas funções pedagógicas.

[3] São situações novas nas condições em que, no Brasil, se apresentam hoje. Já trabalhamos, porém (sobretudo na França e na Suécia), com jovens psicóticos, quando nossa função se torna mais assistencial, tendo que ajudá-los a compreender o mundo tal como é, antes de ajudá-los a tentar integrar-se nele ou reformá-lo; já trabalhamos com alunos repetentes, indignados contra o sistema educacional francês que os trata como fracassados. Esta é, no entanto, a primeira vez em que nos encontramos com oprimidos e opressores dentro de uma imensa estrutura judicial.

Não podemos repetir Dom Quixote naquele episódio em que, imbuído das melhores intenções, salvou uma criança que estava sendo punida pelo pai, ameaçou o pai e, diante da sua falsa promessa de comportar-se melhor com o filho, abandonou a criança à fúria paterna. O menino gritava a cada golpe que recebia, mas Quixote, garboso, cavalgava, distante e altivo, em busca de novas aventuras libertadoras...

A ponte

Certas condições, não necessariamente conscientes, influenciam nosso diálogo com os jovens. Não devemos carimbá-los de *prisioneiros:* são, antes de tudo, *adolescentes*. Para criarmos a necessária ponte de diálogo com os jovens, temos que levar em conta aspectos essenciais do nosso trabalho:

1 - Nosso encontro com os jovens é um enfrentamento imagético: de um lado, *Curingas*; do outro, *adolescentes*. Dois grupos com nítidas diferenças e poucas semelhanças. Somos os que vieram de fora, com a carga emotiva do que significa *viver lá fora*, gozando a liberdade que desejam, se não a têm, ou desejam ampliar, se *assistidos*. De forma inconsciente, sentem que roubamos seu sonho ou que vivemos, na realidade, a vida que sonham. Nós estamos livres, *mesmo na prisão;* eles estão presos, *mesmo em liberdade vigiada*.

2 - Fomos convidados pela direção do DEGASE e não por eles, jovens. Isto nos identifica à autoridade que os castiga. Mesmo os educadores e guardas não foram consultados. Sua submissão revoltada opera contra nós.

3 - Para uns e outros, nós viemos com a *missão*, assalariada, de *transformá-los em alguma coisa que eles não são e não sabem qual é*. Trabalhar conosco significa, de início, perda de identidade e o nosso trabalho é desestruturante. Assusta.

4 - Temos que fazê-los confiar não apenas em si mesmos, mas também em nós. A confiança mútua será a base sólida do diálogo!

Nossa parceria é assimétrica e esta assimetria tem que ser reconhecida no trabalho, não só em palavras.

5 - Nosso trabalho não será secreto: espectadores distantes receberão ecos, deformados, da nossa visita. Esta oculta platéia de guardas, educadores, funcionários, diretores e famílias não será imparcial: cada setor perceberá o que fizermos pela ótica dos seus desejos.

6 - Internos e funcionários sabem que fomos convidados para transformar o *status quo*. *Mudança de cena* é título inequívoco: naquele palco, viemos para *mudar o cenário no qual são eles os atores principais*. Ameaçamos sua estabilidade e invadimos seu território. Cuidado: até a instabilidade prolongada pode significar a estabilidade do instável; pode criar hábitos, pode lhes dar segurança. Mesmo a dor vicia e pode ser fonte de estranho prazer.

7 - Devemos aprender, juntos, o que fazer. Viemos ajudar adolescentes, guardas, educadores e funcionários a realizarem mudanças, para o bem de todos. Temos que manter diálogos com as *autoridades* – somos aliados circunstanciais, temos os mesmos objetivos declarados: unifiquemos nossos meios. Nossa presença ocupa parte do seu espaço: é natural que se sintam invadidos até o momento em que nos verão como parceiros.

8 - Devemos usar linguagem acessível, mas não infantilizadora. Não podemos, sobretudo, cair na tentação de aceitarmos a sua gíria. Não devemos buscar falsas identificações: aceitar uma gíria específica *pode significar a aceitação de uma ideologia com a qual aquela gíria está associada*. Falando a nossa língua estaremos, esteticamente, mostrando outra visão do mundo que pode ajudá-los a compreender a sua. Não devemos fazer de conta que somos como eles. É importante que se note a diferença: sabendo quem somos, eles descobrirão quem são.

9 - Os jogos devem respeitar as limitações normais que se aplicam aos adolescentes: não tocar o corpo; ter cuidado com os jogos de cegos etc. Devem estimular o trabalho solidário. Nossos Curingas devem ter a liberdade de escolha, dentro do nosso arsenal,[3] e estar atentos à

---

[3] *Jogos para atores e não atores* – Editora Civilização Brasileira.

continuidade do projeto, de uma sessão à outra, para que os adolescentes sintam que estão construindo algo duradouro. A falta de estrutura temporal nas suas vidas cotidianas deve ser amparada por uma estrutura seqüencial de jogos e técnicas, que façam a ponte entre um dia e o próximo.

10 - Nosso trabalho deve ter caráter lúdico: é prêmio e não castigo. Isto é importante para a harmonia do grupo e para que se introduza o aspecto estético, sensorial, da nossa proposta.

11 - A maioria dos jovens pensa que não tem nenhuma força ou poder, que tudo está fora do seu alcance e é imprevisível. A que horas será servido o café? De onde virá o castigo e com qual intensidade? Faz parte da tortura infligida aos jovens, ao lado do cerceamento da sua liberdade no espaço, a sua *desintegração no tempo*. Será importante obter da direção da unidade, logo nos primeiros encontros, uma medida *reclamada pelos jovens*, para que a idéia de fatalidade seja substituída pela idéia de que a vida se constrói e o futuro se inventa!

12 - Conheço a sensação de impotência imanente à prisão; conheço a sensação de não ter no bolso a chave da porta. Sendo a prisão imobilizadora, devemos ressaltar o caráter criativo e mobilizador do teatro. Nas nossas oficinas, temos que exaltar os momentos em que *os jovens decidem, inventam e assumem uma forma de poder: sua inteligência e sua criatividade*. Devemos prolongar estes momentos e repeti-los.

13 - Não podemos iludi-los, fazendo com que acreditem que todas as mudanças serão possíveis. Não podemos dar a impressão de onipotentes artistas que tudo vamos transformar. Muitas causas de sofrimento, porém, são evitáveis.

Meta em longo prazo

A pena cumprida, como será possível retornar o jovem ao mesmo conjunto social que os levou ao delito e ao crime? Como transformar este conjunto?

Sonhando os sonhos que preparam a realidade – não os que a dissimulam ou eludem! Os jovens devem inventar sociedades ideais em que

os direitos humanos, os seus e os alheios, sejam seus fundamentos. Se não valorizam a vida breve, nem temem a morte certa, temos que mostrar, esteticamente, que viver permite viver, criar, inventar, aprender, brincar, amar. Morrer nada permite além do último gesto.[4] Temos que valorizar a vida e mostrar sua beleza – somos estetas.

Uma das técnicas do TO que podem ser usadas é a imagem de transição: imagem do real, imagens ideais possíveis, imagens de transição.

Qual será o suporte ético das imagens ideais? Esta é a meta principal deste projeto do Teatro do Oprimido no DEGASE: *estimular seus participantes a criar um sistema ético de direitos humanos*, antes e depois da reconquista da liberdade.

Outra técnica que pode ser usada, apesar de ainda estar em desenvolvimento, é a *imagem da escolha*, que ajuda a analisar, simultaneamente, várias opções alternativas. É uma técnica subjuntiva por excelência.

A vida é escolha: tudo o que fazemos nega o que poderíamos ter feito. Todo ato contém a sua negação: não devemos ter medo de sermos dialéticos – é saudável. No Fórum normal, buscamos o melhor caminho. Aqui, devemos desbravar caminhos: como seria se tivesse sido? Como poderá vir a ser?

É mais importante fazer com que os jovens pensem alternativas do que apontar a melhor ou a única *certa* – estão fartos de certezas; entre elas, a delinqüência. Precisam ser dinamizados para buscar hipóteses, sem delinqüir. A delinqüência é *uma* alternativa: existem outras. Quais?

---

[4] Penso, timidamente, que existem três formas, pelo menos, de suicídio: uma é a do suicídio individual, em que o suicida, por mil razões, prefere a morte. Chamo de *individual* mesmo sabendo que, em muitos casos, quando se mata, o suicida mata alguém: é contra alguém que a sua arma aponta, ao apontar contra seu peito. Existe o suicídio religioso, como o dos kamikazes japoneses, homens-bombas palestinos e homens-boeings islâmicos, que se matam por um dever religioso e que supõem uma recompensa no Paraíso. Nestes dois casos, existe a recompensa: matei, matando-me; ou, matando, vou para o Paraíso. Mas... qual será a recompensa do suicídio social dos jovens do narcotráfico quando se expõem ao risco mortal? Será que isto lhes permite viver mais totalmente a curta vida? Talvez possamos descobrir alguma coisa sobre este tema.

Outras técnicas do *Arco-íris do desejo* podem ser úteis: *Imagem analítica, Carrossel de imagens, Imagem caleidoscópica* etc. Menos recomendáveis são as técnicas introspectivas mais avançadas, como *O tira na cabeça.*

Feira da arte em liberdade

Ao lado do Teatro do Oprimido, deve existir a Feira do Oprimido, como quando promovemos o *Ser humano no lixo*, desta vez mais abrangente, que inclua artes plásticas, poesia, literatura. A prática das artes ajudará os jovens a ampliar sua percepção do mundo à plenitude dos seus sentidos e da sua inteligência.

Essa grande feira deve ser mostrada, de tempos em tempos, dentro de um grande teatro ou em áreas públicas: espetáculo mural com peças, músicas, esculturas, pinturas, poemas e projetos de lei, Teatro Legislativo – os direitos humanos, na cena já mudada.

Cartilha, não catecismo

Sugestões úteis

A Pré-Feira da Pedreira,[1] das dez horas da manhã às sete do anoitecer, fez-me refletir sobre aspectos importantes do nosso trabalho.

Foi fantástico ver nove espetáculos de Teatro-Fórum dirigidos por *multiplicadores* que conosco trabalharam apenas doze sessões, com elencos formados por atores que jamais haviam pisado um palco – eram pessoas de bairros, interessadas em discutir seus problemas, usando o teatro como linguagem.

Foi fantástico ver a moça capoeirista que abriu o festival tocando, em sua flauta, o Hino Nacional – até a segunda parte inteira, milagre! –, acompanhada por berimbau e pandeiro. Fantástico o *desfile de modas*, garbosamente realizado por senhoras da minha idade ou mais – com peso e volume bem mais avantajados que os meus, exibindo vestidos, xales e outras peças de vestuário costuradas por elas mesmas, com tecidos reciclados.

Fantástico ver os artistas do bairro levarem a sério nossa encomenda e exibirem seu artesanato, em pano, palha e cerâmica, horas a fio.

No reverso da medalha, temos que mudar certos aspectos nocivos do nosso trabalho. Escrevo o que penso porque gosto de ver a fisionomia das palavras que pensei.

Barbárie e civilização – A *civilização*, se me lembro bem, caracteriza-se pela existência, em uma sociedade dada, de valores e costumes codificados em leis e mandamentos aceitos como justos ou necessários, e que podem ser obedecidos ou transgredidos, mas não ignorados. Caracteriza-se pela existência de projetos comuns à sociedade que os produz, ou é forçada a aceitá-los.

---

[1] Organizada pelo CTO e pela Prefeitura de São Paulo (prefeita Marta Suplicy, secretário de Cultura Marco Aurélio Garcia, diretor de Artes Cênicas Celso Frateschi), foi realizada durante quatro meses, envolvendo 36 multiplicadores (animadores culturais financiados pela UNESCO) e 1.800 bolsistas recrutados entre os desempregados de diversos bairros paulistanos. Teve a participação de milhares de espectadores. A feira de arte foi coordenada por Pedro Braz.

Não é necessário que esses valores sejam de natureza humanística e altruística: basta que existam. Não é necessário que a civilização atinja um certo grau de sofisticação: basta ser o que é.

Quando se fala em *sociedades primitivas*, na verdade, fala-se de sociedades cujas complexidades, diferentes das nossas, nós não podemos perceber, como acontece com elas, que nossas complexidades não percebem.

Os gregos e os romanos chamavam os estrangeiros de *bárbaros*. *Bárbaro* era aquele que não falava a nossa língua – falava a dele –, não tinha nossos costumes – tinha os dele –, nem obedecia às nossas leis e sim às suas. Eram, portanto, apropriados para se tornarem nossos escravos por não serem iguais a nós, que os supúnhamos inferiores. Se fossem parecidos conosco, não poderiam ser nossos escravos; se o fossem, isso significaria permissão moral para que nos escravizassem a nós, um dia.

Hoje, o termo *Barbárie* já não designa as sociedades com valores diferentes dos nossos, mas aquelas nas quais os valores não existem, nem leis ou regras, nem projetos comuns – apenas projetos individuais ou grupais, e onde cada cidadão fabrica a sua própria ética.

No Brasil, fomos vítimas de ditaduras sucessivas – explícitas, no tempo dos militares; implícitas, daí pra frente — que habituaram a população a não crer em nada e a tudo desprezar, menos o ganho fácil. A coragem como valor foi substituída pela esperteza; a fidelidade, pelo oportunismo; a honradez, pelas aparências.

Nossa noção de limite, de respeito aos outros, não é severa. Em nossa vida cotidiana, não somos civilizados: somos *bárbaros*.

Como conseqüência, a população, não habituada a ser respeitada, desconhece o respeito – sem má fé, sem consciência do que faz nem das transgressões que perpetra. Por exemplo: atravessar a rua fora da faixa; subornar fiscais para evitar a multa; enganar a Receita; cantar a plenos pulmões, de madrugada, embaixo de janelas inocentes e sonolentas; comprar CDs traficados no camelô da esquina; arrastar cadeiras durante uma cena teatral emocionante; falarem cinco pessoas ao mesmo tempo, mesmo sabendo que não serão escutadas; deixar aberta a porta da cozinha, poluindo o espetáculo e, pelo odor que os bons quitutes exalam, promover a acirrada luta entre a comida cheirosa e a emoção estética.

Nós não devemos cair na armadilha de permitir que as condições *normais* do local onde vamos trabalhar continuem a ser *normais*, quando um evento absolutamente *anormal* – o espetáculo teatral! – vai acontecer neste espaço.

Na rua, é impossível impedir que o bêbado berre seu desconforto; que crianças corram e gritem; que transeuntes transitem, conversando amenidades; que carros buzinem, ônibus derrapem e motoqueiros nos assustem, entregando pizzas e comida chinesa. Na rua é assim mesmo. Dizia Castro Alves que a praça é do povo... e nós descobrimos que as transversais também, e que o povo inclui motoqueiros, crianças e bêbados.

A rua tem a sua estética, como o palco da Comédie Française tem a sua. Shakespeare começava suas peças fazendo mais barulho em cena do que os buliçosos espectadores na platéia: "Romeu e Julieta" começa com uma feroz briga de foice entre facções inimigas; Hamlet, com um fantasma cadavérico que vem do Purgatório, onde está depositado à espera de melhores noites, clamar vingança ao filho, pedindo-lhe que mate o rei, seu tio; "Macbeth", mal começa, logo surgem bruxas feias como a peste, vindas sabe o Diabo de onde, predizendo futuros sangrentos; "Ricardo III", monstro deformado, que se assusta com a própria sombra, jura casar-se com a bela viúva do homem que acabou de assassinar e cujo cortejo fúnebre se aproxima... Assim por diante.

Na bem-educada Comédie de hoje em dia, ouvem-se as clássicas pancadas de Molière, baixa a luz e sobe o pano, e os espectadores, tão profissionais como os atores, confinam-se em seu silêncio.

Nós, mesmo quando trabalhamos em espaços fechados, não somos Shakespeare nem Comédie. Mas devemos ter cuidado: ou se come ou se trabalha – cada coisa tem sua hora e sua vez, e ambas são ótimas, dependendo da peça e do prato. Ou se fala ou se escuta: ambos são esclarecedores.

Antes de começarmos um espetáculo, temos que eliminar todas as fontes de distração visuais e sonoras que possam perturbá-lo. Todos precisam entender que é para o bem de todos. Recusem-se a começar de qualquer maneira, no meio da algazarra, só porque já está ficando tarde. *O fórum deve ser alegre... mas não virar bagunça.*

O retângulo – Quando encontrarmos um espaço retangular – o que é freqüente –, devemos colocar a nossa cena no meio de um dos lados maiores deste retângulo, e a platéia circundante nos três outros lados, como bela ferradura, de costas para a luminosidade de portas e janelas. Se a cena for colocada em um dos lados menores, como foi o caso na *Pré-feira da Pedreira*, teremos, como tivemos, doze filas de cadeiras em frente ao palco e afastando-se dele. Fazendo-se como digo, serão menos da metade destas doze, e os espectadores estarão mais próximos dos atores, facilitando-se suas intervenções. Quanto mais próximos do palco, mais corajosos ficam os *spect-atores*.

Na hora de se colocar o cenário, nunca se deve perguntar "onde é que fica a platéia?", mas sim *onde não fica*. Ela não fica em apenas um dos quatro lados, e só neste não.

Nosso *espaço estético* deve se parecer ao anfiteatro grego e não ao palco italiano, inventado por um cenógrafo peninsular chamado Serlio, quase no fim do Renascimento, quando quis dar ao espetáculo a aparência de um quadro vivo, já que a pintura renascentista tinha inventado a terceira dimensão, a perspectiva, ausente na pintura medieval, com isso criando a ilusão de realidade. O palco *serliano* é distante e intocável: o nosso é penetrável.

Oprimidos e opressores – O *oprimido* não se define em relação a si mesmo (a não ser nas técnicas introspectivas do *Arco-íris do desejo*), mas em relação ao *opressor*. O oprimido é aquele que faz a pergunta: o que faria você no meu lugar? É aquele que vai ser substituído para que se busquem e ensaiem alternativas à situação opressiva apresentada no *modelo* (cena ou peça que serve de introdução ao Fórum).

Acho ruim que se pergunte à platéia: "Vocês identificaram algum oprimido nesta cena? Além do fulano, quem mais aqui é oprimido?"

Este comportamento dá a impressão de que nós não sabemos o que queremos. Ora, quando a própria cena já é a formulação de uma pergunta, torna-se claro que o formulador da pergunta é o próprio oprimido, e isto deve ficar evidente no corpo do espetáculo. É ele ou ela que tenta alguma ação libertadora e falha.

Teatro Fórum é uma pergunta sincera que se faz à platéia em forma de cena teatral. É o desejo sincero de se confrontar opiniões diversas, idéias, ações. Oprimido é o perguntador que deve, com clareza, perguntar.

Pode acontecer que, mesmo sabendo qual é a pergunta que está sendo feita, ainda assim a platéia prefira responder a outra pergunta não formulada. Pode a platéia ter sido mais estimulada por outro conflito que, para nós, não era o principal, mas para a platéia, sim.

Claro que, neste caso, deve-se fazer o Fórum sobre a cena escolhida pelo público, porque é isto que ele quer, porém deve-se sempre esclarecer que, quando se muda a pergunta, o fórum estará respondendo a esta nova pergunta e não à primeira; por conseqüência, estará sendo mudado o tema em debate. Sempre que possível, depois desse fórum devemos fazer o que havíamos proposto nós mesmos.

A estetização da imagem – Este é um dos aspectos mais importantes do nosso trabalho, com o qual temos que ter o maior cuidado, porque com facilidade passa despercebido até mesmo aos Curingas. A *imagem* atua também de forma inconsciente: o espectador não se dá conta do que vê, mas está vendo, mesmo que esta visão não passe pela sua consciência alerta.

Se pusermos em cena uma mesa e duas cadeiras, as cadeiras e a mesa estarão falando o tempo todo e dizendo, sem parar, coisas que dizem cadeiras e mesa. Se em duas peças sucessivas – com personagens, histórias e temas diferentes – permanecerem às mesmas cadeiras e a mesma mesa no cenário, elas continuarão dizendo, monotonamente, as mesmas coisas que já disseram na peça anterior que, no entanto, tinha outras preocupações.

Já ouvi Curingas dizendo: "Eu queria tanto colocar tal coisa em cena, mas não tenho tempo, vai assim mesmo, vai ficar faltando..." Na verdade, não apenas vai ficar *faltando* o objeto que era tão necessário, mas, o que é pior, vai ficar *sobrando* o vazio em seu lugar.

"Eu queria pôr uma colcha em cima da cama, colorida, cheia de flores azuis, mas *vai assim mesmo*..." Em seu lugar, fica o catre de madeira: não só a colcha de flores não *falou o seu texto*, mas, *em seu lugar*, o catre não calou a boca e a platéia ficou recebendo as mensagens da madeira escura e não as do tecido colorido; da cor mortiça e não das cores vivas.

No lugar de uma coisa sempre fica outra coisa, *mesmo que seja a sua ausência. Imagem é linguagem* tão importante como a *palavra*. É preciso que estas duas linguagens dialoguem entre si, em harmonia, porque delas sairá algo que cada uma, sozinha, não poderá dizer.

Não diga nunca "vai assim mesmo...", porque não vai: vai outra coisa no seu lugar dizer outra coisa.

Nunca se deve usar em cena um objeto, seja qual for, exatamente da maneira como é encontrado dentro da nossa casa ou na vitrina de uma loja. Todas as imagens devem ser *estetizadas*, modificadas, transformadas, de forma que contenham a *opinião do grupo sobre este objeto,* sobre esta *imagem,* sobre a sua importância para os personagens, seja uma mesa, cadeira, chapéu, gravata, porta, brinco de orelha, um boi, um cavalo, um bode, uma vassoura de piaçava, um espanador de plumas, qualquer coisa que se veja: imagem.

A imagem é ideológica. Se precisamos de um telefone, a única coisa que não devemos por em cena é um telefone. Podemos usá-lo, mas se lhe modificarmos a cor, o tamanho, se o cortarmos pela metade mostrando seus fios, ou colocando dez telefones uns em cima dos outros, borrifados com *spray* amarelo ou roxo – dou apenas idéias simples, ao sabor do vento. O telefone não pode sair da loja e entrar no palco porque vem revestido da ideologia da loja.

Se *estetizarmos* o telefone, ele traduzirá a nossa opinião; se não o fizermos, ele conterá a opinião do fabricante. Cada objeto será sempre o portador de uma opinião, de um valor, um significado, uma ideologia.

Os objetos quentes – Toda imagem, além do espaço, deve ser povoada de todos os objetos que têm um significado: os *objetos quentes*. Não devemos fazer *decoração* (como dizem os franceses), mobiliar o espaço e preencher vazios, mas sim colocar em cena objetos ideologicamente caracterizados. Da mesma forma que um personagem só existe se tiver um significado para a trama, também um objeto só deve entrar em cena se a sua ausência for uma perda. O fórum se desenvolve também por meio dos objetos e não apenas das palavras.

A pré-teoria do objeto insólito – No Nordeste, um dia entrei numa igrejinha, bom turista, e levei enorme susto vendo um burro olhando a imagem do Cristo na cruz, durante a missa vespertina. O burro não entendia nada de religião, é claro, mas eu entendi muita coisa vendo o burro olhando o altar: entendi que aquela era uma *combinação insólita*.

O burro estava em um lugar onde absolutamente não poderia estar, e isto me fazia *estranhar* não apenas o animal, mas tudo à sua volta: estátuas, flores e santos. Estranhava os fiéis que, sem se darem conta da impertinente presença asinina, rezavam ajoelhados, acomodados ao seu papel de fiéis, posto em questão pela invasão jumentina.

A presença do *objeto insólito* em um cenário com o qual jamais o associaríamos – neste caso, o *objeto insólito* era o curioso burrico e o cenário, a igrejinha –, fazia-me ver aquilo que eu, sem ele, apenas teria olhado: fiéis, padre e coroinha, tudo normal, como normal seria um burro pastando... no campo. O que não era normal, era a presença do burro na igreja, pensativo – causava espanto, surpresa e assombro.

O burrico, sentindo-se incomodado, saiu logo depois da homilia, sem ser notado pelo padre que, aliás, era míope e surdo e não viu nada que o perturbasse ou distraísse dos seus afazeres litúrgicos.

Toda presença insólita atrai a curiosidade, não apenas sobre si mesma, mas sobre *tudo ao redor.*

Na minha campanha para vereador, em 1992, fizemos uma cena de *teatro* (mais ou menos) *invisível* que se passava em uma sala de aula, com carteiras, quadro negro, freiras e alunas... na praia de Ipanema. Era um protesto contra o aumento abusivo das mensalidades de uma escola religiosa.

Nas areias de Copacabana, homens e mulheres vestidos de negro e cantando hinos fúnebres cavaram sepulturas, jogando flores nas covas abertas, em protesto contra os perigos da usina nuclear de Angra 3. Entre um hino e outro, explicavam aos banhistas as possibilidades de uma explosão acidental – neste caso, precisariam de milhares de covas como aquelas que estavam abrindo.

Nestes dois casos, a tremenda teatralidade que enfatizava o tema era instaurada pelo caráter insólito desta superposição de cenários: sala de aula e cemitério nas praias ensolaradas.

Não é necessário que saiam por aí procurando burricos ou vestes de freiras. Segundo a *teoria do objeto insólito,* quando o Curinga não tiver à sua disposição nenhum outro meio de estetizar suas imagens, pode lançar mão de qualquer objeto que discrepe, colida, trombe com o cenário normal, provocando uma *fissura* da percepção da imagem.

Pode ser uma colcha de retalhos jogada no chão, como tapete; um lençol amarelo pendurado no fundo da cena, como bandeira; uma toalha branca cobrindo a cadeira de balanço, como mortalha, ou um manequim no sofá, como defunto.

Isso, no caso de não se encontrar nada com valor ideológico: obtém-se o efeito de *espanto* que nos ajudará a ver com olhos analíticos, atentos.

Esta é uma pré-teoria: vamos desenvolvê-la. Vocês não perdem por esperar!

A música mecânica e os instrumentos inventados – A música mecânica não combina com o Teatro do Oprimido, nem com qualquer outra forma de teatro. Ela nos remete à tecnologia e nos lembra estúdios de gravação, de natureza industrial: somos artesanais. O som ao vivo é vivo. Devemos inventar novos instrumentos, sem abandonar o violão, o reco-reco e o cavaquinho.

A dramaturgia – Sendo o texto escrito, o resultado é melhor, os atores mais seguros e preparados para o Fórum. O que vai ser improvisado é o *Fórum,* não o *modelo,* que deve conter todos os elementos essenciais para que a *pergunta do oprimido* seja clara e permita intervenções criativas.

Lendo-se o diálogo escrito, nota-se o que falta e o que excede. A palavra escrita é visível e revela seus significados e potencialidades, além de estimular os atores a buscar palavras que as complementem, ou sinônimos que a substituam.

A *dramaturgia* se baseia em uma *estrutura de conflitos*. Temos que nos lembrar sempre dos quatro elementos essenciais de uma cena de teatro:

1 - O *conflito*: colisão, embate de *vontades conscientes* dos meios que empregam para conseguir suas *metas*; devem ser *objetivas* e *subjetivas*, concretas e abstratas. Fatos concretos que tenham significados ideológicos. O personagem *quer* antes de *ser*. Não entre nunca em cena sem saber o que vai lá fazer. Antes de entrar, diga sempre: "Eu quero..." e complete a frase.

2 - O *movimento quantitativo:* a *ação dramática* (o desenvolvimento da trama, da estrutura de vontades conflituais), que inclui a *contra-preparação*, que consiste em começar a cena bem distante da *crise chinesa* (o momento em que o protagonista deve tomar uma decisão definitiva). No Fórum, a decisão que o leva ao fracasso, para permitir que os espectadores, intervindo, encontrem alternativas.

3 - O *movimento quantitativo, a crise chinesa:* quando a estrutura do conflito muda de qualidade – este é, geralmente, o momento em que os *espect-atores* vão intervir. A decisão foi tomada! O mesmo modelo pode ter mais do que uma crise chinesa.

4 - A *unidade dos elementos teatrais:* todos os elementos do espetáculo devem estar estruturados segundo o tema da peça e com ela manter uma relação de concordância: imagem, som, personagens, conflitos laterais etc.

Formas de identificação – Esta é outra dúvida freqüente: quem pode substituir quem? Na verdade, para que um *espect-ator* entre em cena é necessário que exista, entre ele e o protagonista, uma intensa relação de identidade. Esta pode se dar em três níveis:

1 - *identidade* absoluta: quando o protagonista encarna exatamente o mesmo problema da platéia;

2 - *analogia:* quando não é bem assim, mas fortes analogias existem entre os dois;

3 - *solidariedade:* não é idêntica, não é analógica, mas a relação de profunda solidariedade permite que o *espect-ator* ofereça sua sensibilidade e seus conhecimentos para tentar abrir um leque de possibilidades para o protagonista encontrar soluções ao seu problema.

A necessidade da vontade de lutar – O protagonista oprimido não pode ser um Lázaro, porque o Teatro do Oprimido não é Jesus Cristo e não pode ressuscitar ninguém. O protagonista deve ser alguém que esteja lutando, porém sem ter conhecimento de suas possibilidades, que serão examinadas no Fórum. É preciso que a platéia sinta que o protagonista luta para que, com ele, possa se identificar, e para que deseje ajudá-lo com suas intervenções, ajudando-se a si mesma ao praticar este exercício de liberdade.

Síndrome Che Guevara – Devemos evitar pensar que todas as situações, por mais desesperadoras que sejam, tenham soluções. Che acreditava, romanticamente, que bastaria criar um foco de rebelião contra a ditadura boliviana para que os camponeses se rebelassem e criassem centenas de outros focos, como havia sido feito em Cuba, onde, no entanto, o povo estava revoltado e pronto para a luta. Viu-se que, na realidade, na Bolívia não era assim. Ao fazermos um Fórum, temos que ser honestos e cautelosos; românticos, porém realistas; temos que analisar as possibilidades, mas evitar a ilusão das soluções mágicas!

Quando não souber o que dizer, pergunte! – O Fórum é um *espaço de liberdade* e o Curinga é aquele que deve assegurar o exercício desta liberdade. Tem a função de organizar o debate teatral, esclarecendo – por meio de perguntas e da exposição da sua própria percepção, que não deve ser escondida – o significado de cada intervenção.

Não deve perder tempo em longas explicações antes do início do espetáculo, nem deve, depois de cada intervenção, permitir que a sala se transforme em assembléia: quanto mais teatro, melhor; quanto mais for usada a linguagem teatral e não apenas a verbal, mais aprenderemos, esteticamente. É importante, porém, que cada intervenção não se reduza a um ato físico: devemos esclarecer a importância deste ato e o seu significado. Temos que verbalizar o ato.

Quando o Curinga não souber o que responder, deve, sinceramente, perguntar à platéia o que fazer.

O bundão e o paredão – O primeiro é aquele ator que, interpretando um opressor, não reage às novidades que são trazidas pelos *espect-atores*; apenas observa o que fazem e pára por aí, sem dar continuidade à improvisação, quando é esta continuidade, precisamente, que vai nos fazer entender as possibilidades e a natureza de cada intervenção. Este é o *bundão*. O *paredão*, ao contrário, massacra o espectador dizendo sempre que não, não e não, impedindo, com negativas, a continuação do debate. *Bundões* e *paredões* atrapalham o exercício do Fórum.

O ritmo do Fórum – Tanto quanto um espetáculo normal, o Fórum, que é teatro e deve ter teatralidade, deve ter um ritmo próprio. Não falo em rapidez, mas ritmo, que é a boa organização do tempo. Tanto o modelo como o Fórum são teatro!

Caracterização e motivação – Não basta que os personagens façam, é necessário colorir este *fazer*. *Motivação* é aquilo que o personagem quer e persegue; *caracterização* é a maneira individualizada de perseguir e fazer o que se quer. A *caracterização* deve ser cuidada com carinho, porque nela, muitas vezes, reside a opressão: na maneira de fazer e não naquilo que se faz.

Sim, mas... – Uma das técnicas de ensaio que podem ser úteis na criação dos personagens é a que se chama de "Sim, mas...": em uma discussão, cada ator tem sempre que concordar com o que diz o outro e, em seguida, expor uma contradição, uma dúvida, uma impossibilidade. O interlocutor responderá da mesma forma: "Você tem razão, sim, mas..."

Sagas – Muitos grupos têm a tendência de contar a história de suas vidas, sagas intermináveis: teatro é a arte das crises, trata de momentos críticos, decisivos. Claro que devemos incluir os elementos dramáticos que o grupo considere essenciais, porém, do ponto de vista teatral, a vida inteira de cada um – tão essencial na realidade de cada um – pode ser demasiado rebarbativa no palco. *Teatro é a arte da síntese.*

Educação estética do oprimido – Disto não podemos nos esquecer. Temos que, cada vez mais, procurar estimular todas as facetas estéticas de cada participante e não apenas as teatrais. É muito fácil escrever um poema, por exemplo. Basta dizer que todos devem escolher um tema, seja qual for: o azul do céu, o verde do mar ou das notas de cem dólares – que são mais verdes quanto mais alto seu valor, menos usadas! –, a miséria ou a opulência, os olhos da amada ou os olhos do gato, o passado ou o futuro, a lata do lixo ou o anel de noivado...

Não importa o tema: escreva seu tema no alto da página, como título. Depois, diga que cada participante deve encher a folha com tudo que este tema lhe produz, como emoções, sensações, pensamentos... Depois, que apaguem e joguem fora todas as palavras sem importância, inúteis ou dispensáveis. Quando ficarem no papel apenas as palavras essenciais, que tratem de arranjá-las em linhas nunca maiores do que a largura da página e, se possível, que tenham algum tipo de rima – pelo menos, ritmo.

É assim mesmo: está pronto o poema! Lembrem-se: não é o produto acabado o que mais interessa; é o ato de escrever, de procurar palavras, sinônimos, antônimos, rimas, ritmos. É o carinho que se deve ter pelas palavras e o desejo de aprender novas palavras: quanto mais palavras soubermos, mais preparados estaremos para pensar pensamentos que só estas novas palavras podem expressar e fazer-nos sentir.

Arte é o processo, não é a coisa acabada. O poeta se revela no ato de poetar, e não só no poema.

Fazer uma escultura é ainda mais fácil. Vejam o que fizemos com o *Ser humano no lixo*: pedimos que os participantes escolhessem lixo limpo, cada grupo na sua comunidade. Com estes objetos, que fizessem a figura humana em suas atividades normais, trabalhando, no lazer, no amor ou em outras situações cotidianas. Fizeram. Tinham todos a liberdade de adicionar cor, tintas etc. Marcamos então a data da *vernissage*.

Creio que fazer música é ainda mais simples: não é o que já fazem as crianças quando agarram coisas que encontram pelo caminho e destes objetos tiram música?

É simples, é muito simples, mas não é tão simples: isto é o começo. Disse o poeta espanhol Antônio Machado: "*Caminante, no hay camino: se hace camino al andar.*"

Andemos.

Fala de aniversário

Quando completei setenta anos, em 16 de março de 2001, meus companheiros me fizeram uma festa no Teatro Nelson Rodrigues, onde estávamos mostrando um Festival de Teatro do Oprimido, e me pediram que falasse alguma coisa. Não me fiz de rogado e falei, mais ou menos assim:

– Concordei com este evento com duas condições imperativas: primeira, a de que só fossem convidados os nossos amigos mais íntimos, e assim foi – só os mais íntimos... vocês, talvez quinhentos, e outras centenas que não puderam vir –, só os amigos mais queridos. Sejam bem-vindos.

A segunda condição era a de que vocês teriam que jurar não contar a ninguém que eu tenho setenta anos, porque a imagem que eu fazia, quando jovem, de um setentão, era a de um velhinho sentado em um banco da praia olhando as ondas do mar morrendo na areia, um cigarro escorrendo no canto da boca, bengala na mão direita e cachorro no pé esquerdo. Juro que não uso cachorro, nem bengala.

Tive também duas razões para aceitar a homenagem, uma honesta e a outra... vocês dirão.

A razão honesta é que sempre achei que o Centro do Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, este barco velejado por estas pessoas magníficas que são a Bárbara, Claudete, Helen, Geo e Olivar – os cinco Curingas atuais – mais tantos outros que passaram por aqui, milhares que fizeram conosco um pedaço do caminho, este Centro merece visibilidade pelo trabalho que faz. Um evento como este informa e divulga. Razão honesta.

A razão duvidosa é que sou invejoso. E o grande culpado é o poeta Ferreira Gullar, querido amigo aqui presente. Por quê?

Meses atrás, convidado para a celebração dos setenta anos do Gullar, eu fui, feliz pelo meu amigo e amedrontado, imaginando que

aos setenta anos ele já estivesse corcovado e com a voz alquebrada. Quando cheguei à festa, vi um Gullar exuberante e belo, cheio de saúde e alegria, falando do futuro, dos seus planos, da peça que acabara de escrever e que teve a coragem de me convidar para dirigir. Gullar pulverizou a imagem que eu tinha do homem de setenta anos. Não era nada disso!

Eu, que sou movido a inveja, pensei com meus botões: "Quando eu crescer, vou ter setenta anos como o Gullar e vou inventar alguma coisa nova, não vou ficar dando comida ao gato e milho às pombinhas!"

Fiquei remoendo inveja, esperando o dia em que eu me igualaria ao Gullar, pelo menos na idade, o dia dos meus setenta anos... mas não esperava que este dia chegasse tão depressa. Foi o desejo mais rápido que já tive satisfeito em minha vida.

Sou movido a inveja e não posso ficar sem sonhar ser o que são os outros e eu ainda não, mas quero ser. Tinha que voltar a procurar alguém que me alimentasse a minha inveja etária.

Dias atrás, ouvi dizer que Oscar Niemeyer descobriu, aos 93 anos, que ainda não sabia tocar violão... Ora veja: não tocava nem violão, nem cavaquinho, nem nada de sopro ou de cordas! O que foi que ele fez diante desta descoberta? Contratou um professor e, pelas manhãs, acorda os vizinhos com acordes celestiais.

Minha robusta inveja atacou de novo; convoquei meus botões e disse, rangendo os dentes: "Grrrrr... Um dia, eu vou ser como o Oscar Niemeyer, vou aprender a solfejar e a cantar afinado, porque o único instrumento que eu aprendi a tocar mais ou menos bem, por enquanto, é botando a boca no trombone, nisso já sou razoável!"

Prometi a mim mesmo e vou, com certeza, aprender a tocar cítara como Ravi Shankar, violoncelo como o Pablo Casals, violino como o Yehudi Menuhin e vou dar saltos mortais como a Madonna, sem perder a nota musical, uma oitava acima: vocês não perdem por esperar.

Já escolhi até a primeira peça do meu repertório: *Samba de uma nota só*. Começo aprendendo esta nota e depois, com mais vagar e se sobrar tempo, aprendo mais duas ou três... Pra mim, já basta.

Por que quero segredo sobre a minha idade, se já tenho o Gullar e o Niemeyer para me darem inveja e exemplo? Porque acredito que, se vocês não conseguirem esquecer que eu tenho setenta anos... eu vou acabar tendo!

Eu acredito que a gente acaba ficando com a idade que os outros pensam que a gente tem. Primeiro, os outros olham pra nós e só depois a gente assume a cara de velho, as feições e o corpo, o jeito de andar. Por isso, não olhem pra mim desse jeito: pensem nos meus quarenta anos, que foi outro dia.

Pra ilustrar esse justo medo, essa dependência da opinião dos outros, vou contar uma história que me contou um diretor inglês no ano passado: ele estava montando o "Rei Lear" e convidou um ator excelente para o papel do Rei.

Nos ensaios, Richard – era seu nome – emocionava até os colegas que, como se sabe, são a platéia mais selvagem que existe. Na cena em que divide o reino com as filhas, Richard estava soberbo. Com voz altissonante e voluptuosa, gritava:

– Goneril, você me ama?

– Meu pai, te amo mais que amo o mar e as montanhas, o sol e as estrelas!

– Ótimo. Assim deve uma filha amar seu pai, principalmente no meu caso. Vais ganhar um terço do meu Reino! E tu, Regan? – tonitroava, ensurdecedor.

– Te amo mais que a minha vida!

– Maravilha! Vais levar o segundo terço do meu Reino. E tu, Cordélia, *last but not least*, quero que digas algo mais que tuas irmãs, pra não criares um anti-clímax.

– Nada – respondia Cordélia e o elenco estremecia diante daquele ator genial, ódio dinossáurico.

– Nada não é nada: fala outra vez!

– Meu pai, eu te amo como uma filha deve amar seu pai, viu? E quando me casar vou amar também o meu marido, me entende?!

Até as poltronas ficavam apavoradas e queriam fugir, tropeçavam nos parafusos, arrebentavam pregos e saíam correndo pelas portas, enquanto o rei amaldiçoava Cordélia com voz de trovões e raios em noite de tempestade povoada de ariéis, calibãs e bruxas de "Macbeth".

O meu amigo diretor estava tão feliz que resolveu convidar alguns dos seus colegas e amigos mais inamistosos para provocar sua inveja e ciúme. Antes do ensaio geral, o diretor foi avisar ao elenco da presença desta gente ilustre. Agradeceu a todos, especialmente a Richard pela sua estupenda interpretação. Modesto, Richard respondeu:

– Nada disso... Você é que é um excelente diretor... Você me ensinou quase tudo o que sei sobre aquela sétima cena do terceiro ato... Aquela sétima cena eu não teria feito sem você... Mas o meu personagem ainda não está completo, faltam retoques, quem sabe você pode me ajudar mais uma vez. Por exemplo, eu nem sei a idade do Rei...

O diretor respondeu que achava que Lear poderia ter uns setenta anos, e Richard ficou deslumbrado com a descoberta:

– Está vendo? Isso vai me ajudar a completar o personagem, porque a idade é muito importante. Você é um excelente diretor! Hoje, Lear vai sair melhor do que nunca. Setenta anos, sim senhor. Que bela idade. Velhice!

Começou o ensaio, maravilhoso como sempre, até que entrou Lear apoiado em uma bengala: surpresa! O diretor estremeceu pensando que talvez Richard tivesse torcido o pé descendo alguma escada, como Orson Welles, que levou um tombo no dia da estréia e interpretou Lear sentado em uma cadeira de rodas – sem motor, é claro, para maior verossimilhança histórica.

Richard declamou seu texto, com voz rouca e fanha:

– Goneril, você gosta de mim?

– Ih, paizinho, faz isso comigo não: eu te amo mais do que amo rios e montanhas, o céu e o mar... – disse a filha, espantada diante da voz e da bengala.

– Leva um terço do meu Reino e vai embora. Você, Regan, agora é a tua vez: fala alto, que eu estou ficando surdo, é a idade.

– Paizinho, pelo amor de Deus, pára com isso: eu te amo mais do que amo a tua vida... – chorou Regan, atordoada.

– Leva outro terço. E você, caçulinha? Aproveita, é a tua vez, Cordélia!

– Nada.

Lear tropeçou de ódio, estertorou-se no chão, epiléptico, com sua voz estraçalhada amortalhando a poesia shakespereana.

O diretor levantou-se, como diria o Nélson, babando de ódio, mandou baixar o pano e explodiu:

– Você ficou louco? Você está destruindo o meu espetáculo!

– Estou dando o fino acabamento. Lear tem setenta anos – isto é fundamental para a sua caracterização psicológica e física. Um velho de setenta anos anda encurvado e fala quase sem voz... assim... eeeehhhh... – disse o ator, com a voz fanha do personagem que estava agora, segundo ele, bem-acabado.

Vencido, o diretor ainda teve forças pra perguntar: "E você, Richard, que idade você tem?"

– Eu? Eu já completei setenta anos bem vividos! – falou jubiloso, alto e bom som, esquecendo-se da sua própria idade, esquecendo sua pretensa velhice.

Para terminar, quero dizer que existe uma terceira razão pela qual eu aceitei esta homenagem: em 2001, são muitos os aniversários redondos que estamos comemorando. Dez anos em que a atual equipe do CTO-Rio trabalha comigo; 15 do Centro do Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro; vinte desde que a Cecília e eu começamos a pesquisar o *Arco-íris do desejo*, quando ainda estávamos exilados na França; trinta do começo do Teatro do Oprimido, que nasceu em São Paulo; 45 da minha estréia como diretor no Teatro de Arena; setenta anos da minha curta vida – não contem a ninguém – e, *last but not least*, 35 anos que eu e a Cecília resolvemos nos casar.

Cecília, este aniversário também é teu e esta festa é tua.